БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ . ACADEMIE BULGARE DES SCIENCES
РОДОПСКИ СБОРНИК V . RECUEIL DU RHODOPE V
София, 1983 . Sofia, 1983

ХУДОЖЕСТВЕНО-СТИЛОВИ ОСОБЕНОСТИ, ОРНАМЕНТИКА И ПЕРСОНАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА СРЕДНОРОДОПСКИТЕ МАЙСТОРИ-ЗЛАТАРИ

Христо Дерменджиев

Комплексните научни експедиции в Родопската област през последните две десетилетия и обнародваните в научната книжнина резултати от тях говорят красноречиво за подчертания интерес към бита и културата на населението от трите дяла на Родопите като важна етнографска област. Въпреки направената голяма крачка в проучвателната дейност на някои институти все още стоят открити редица въпроси, които се отнасят до различните страни на бита, етнографията и фолклора. И ако тук са налице редица изследвания, то художествените занаяти остават като че ли извън обсега на научната дейност. Единственото монографично изследване на А. Примовски[1] е посветено на медникарството. Отделните фрагментарни споменавания за останалите занаяти в публикациите на Ст. Шишков[2], Хр. Вакарелски[3], К. Канев[4] и др. засягат само в най-общи линии някои занаяти, характерни за дадено селище, но тъй като това излиза извън сферата на техните основни проучвания, то е съвсем недостатъчно. Монографичното изследване на всеки занаят и свързаните с него технологически и художествени процеси в исторически, икономически и изкуствоведски аспект ще изясни редица въпроси, свързани с историята, бита и културата на Родопите. Ревностно съхраняваните в продължение на векове традиции и запазените в битовата култура древни славянски и типично български черти са факт с историческа значимост, който показва, че в бита на един народ, разделен от насилствена ислямизация на българи-християни и българи-мохамедани, не са настъпили изменения, че това население принадлежи към една обща етническа група — българската.

Археологическите разкопки и проучвания в отделни селища на Родопската област осветляват до известна степен културата, живота и бита на този

---

[1] А. Примовски. Медникарството в Родопската област. С., 1955.

[2] С. Шишков. Материали за веществената култура на Средните Родопи. — Родопски напредък, III, кн. 3, с. 156—164; Дюлгерските сдружения в Родопите. — Социално-поминъчни и правни бележки и впечатления, III, кн. 4, с. 169—175; Калайджийският занаят в Родопите и неговият еснаф. — Поминъчно-правни бележки, III, кн. 5, с. 212—227; Обработване на домашните ръчни платове в Родопите. — Стопанско-фолклорни бележки, V, кн. 1, с. 21—27; кн. 3, с. 153—160.

[3] Х. Вакарелски. Етнография на България. С., 1974.

[4] К. Канев. Село Момчиловци. С., 1975.

район по време на Втората българска държава. Многобройните селища, крепости, църкви и манастири, разрушени по време на османското нашествие и насилственото помохамеданчване, показват недвусмислено, че тогава планината е била гъсто заселена, че областта е била един от опорните пунктове на централната светска и духовна власт. Съществувал ли е златарският занаят в този край по време на Втората българска държава? Това е въпрос, на който е все още е рано да се отговори категорично, тъй като бъдещите археологически разкопки и проучвания се очаква да хвърлят още по-обилна светлина върху миналото на този край. Но ако се имат пред вид досегашните проучвания и данните от археологическите разкопки на Калето при с. Любеново,[5] Хасковски окръг, където са открити голямо количество гривни, пръстени и обици, и подобните накити, намерени при разкопките на некрополи в селата Динево, Тракиец и др., в Кърджалийски окръг — в Мишевско, Нановица, Глухар,[6] а в Смолянски окръг — в Златоград, Беден, Девин,[7] може да се предположи, че по това време тук е имало златарски центрове, които са задоволявали нуждите на местното население и на представителите на светската и духовната власт. Отцепването на Родопската област от България, когато нейните владетели се обявяват за независими (Иванко, деспот Алексий Слав и Момчил), вероятно е водело до замиране на търговията и обмяната на стоки с вътрешността на страната — факт, който говори също в подкрепа на един положителен отговор. Нещо повече. Откритите при разкопки на гроб край с. Беден, Девинско, накити и калъп за отливане на накити с гривни и обици, еднакви с откритите при погребения от XIII—XIV в., говорят за приемственост и традиции, които след първото масово помохамеданчване през XVI в. изчезват.[8]

Поради това, че златарството е свързано както със светския, така и с духовния живот на българина, или по-конкретно с неговата църква, то става естествен носител на стара, непрекъснала през османското робство традиция, която води началото си още от времето на Първата българска държава. Единствено ако решим да разглеждаме това приложно изкуство в най-широк аспект, ще открием в него следи още от културата на всички племена, влели се в българската народност — траки, славяни, прабългари; ще установим влияния на византийското, а по-късно на източното (персийско, турско, арабско) и западното изкуство в различните му стилове. Когато обаче майсторът работи предмети за църквата (независимо в кой исторически период), той безусловно се съобразява с основните изисквания на църковния канон.

Златарското изкуство е тясно свързано със занаятчийския начин на производство и е предназначено не само за широко потребление, а и за специални поръчки, които в повечето случаи определят елитарния характер на произведението. Това е факторът, който играе решаваща роля за излизане от всички консервативни форми, характерни за различните жанрове в народното изкуст-

---

[5] Д. Аладжов. Археологически данни за ранното средновековие в Източнородопската област. — РСб, т. II, 1969, с. 246—248.

[6] Ж. Въжарова. Славяни и прабългари по данни от некрополите от VI—IX в. на територията на България. С., 1976, с. 297—326, обр. $188_{3,4,5а,5б}$, $189_{1-5,\ 16-19}$, 193_{1-10}, 196_{1-10}, 197_{1}, $198_{1,2,11}$, 199_{1-14}.

[7] Е. Манова. Средновековен некропол край Златоград. — РСб, т. II, 1969, с. 217—223; Археологически проучвания на района на Златоград. — Археология, 1964, кн. 4, с. 20—26.

[8] С. Георгиева. Археологически проучвания в Родопите през 1960 г. — Археология, 1961, кн. 4, с. 15—16.

во, свързани с традиционния бит и най-вече с домашното производство. Направим ли паралел между домашното и занаятчийското производство, ще видим, че при последното картината се усложнява от факта, че различните занаяти търпят развитие през Първата и Втората българска държава, османското робство и Възраждането, когато достигат своя най-голям разцвет, от това, че в отделни периоди нишката на развитие, на преход от една форма към друга се губи. Докато периодът до края на XVI в. се характеризира със затворено феодално стопанство, в което господствуват вкусовете на феодалната аристокрация, която е под силното влияние на Византия, то по време на османското иго широко разтворените врати за разнородните източни влияния и връзките със Запада се отразяват непосредствено и върху вътрешния пазар, но вече пречупени през естетическото и художественото мислене на българския занаятчия.

Златарството като отделен дял от българското народно изкуство, притежаващ свои художествени особености и подчинен на свои естетически концепции, има определено място и функция както в социалния, така и в естетическия живот на българина. Този принцип важи, разбира се, както за златарството от вътрешността на страната, така и за златарството в Родопската област.

Археологическите находки от средновековните некрополи на територията на селищата в Родопската област разкриват многообразието на женските накити за дълъг период — от края на IX до XVII в. Голяма част от накитите не само са идентични с произвежданите във вътрешността на страната, но имат общи черти с накитите на другите славянски народи, което потвърждава общността на славянската материална култура. Коренната промяна по отношение на форма, орнаментика и функционалност се извършва постепенно в периода XV—XVIII в. Появяват се нови видове накити, в които многообразието на формите е съчетано с прецизната изработка и тяхната функционалност. Независимо от консервативността на облеклото през епохата на Възраждането ролята на накита като декоративен елемент в костюма на българката се увеличава съобразно с нарасналите ѝ естетически изисквания. Повишените изисквания към художествената украса на женския костюм, към която спада и накитът, са благоприятна предпоставка за развитието на златарството.

Тъй като тази студия е част от монографично изследване на тема: „Старото златарство в Средните Родопи", ще се спрем само върху определен период — XVIII—XIX в., когато тук, както и в цялата страна, златарството бележи най-висок връх в своето развитие.

Златарството като един от основните раздели на приложните изкуства, неговото развитие и усъвършенствуване могат да бъдат разгледани правилно само чрез обстойното анализиране на отделните фактори, които, събрани в едно, ще ни представят това изкуство. Художественото наследство, останало ни от среднородопските майстори-златари, разнородно по предназначение, се отличава не само по своите художествени стойности, но и по някои характерни особености, свързани с местната традиция, изискванията и вкуса на потребителите, които в повечето случаи са съвсем разнопосочни поради наложените верски различия и функционално предназначение.

У нас все още съществува погрешната тенденция различните видове приложни изкуства в зависимост от епохата, към която принадлежат, да се разглеждат в два основни аспекта — археологически и етнографски. Изпуска се

историческият и изкуствоведският аспект, а нерядко липсва и историческият фон при търсенето на съответни паралели у онези народи, чието културно влияние се чувствува у нас през различните исторически епохи. Това нерядко води до преувеличени или недоказани изводи за заимствуванията и чуждите влияния, без да се обръща внимание на факта, че някои произведения на българското приложно изкуство носят ярко изразен национален характер.

Творческото отношение при създаването на златарските произведения в двете им основни разновидности — народен накит и църковна утвар, води често до нови иконографски характеристики по отношение на орнамент и изображения, към създаването на типично национални форми литургична утвар (потири, кандила, дарохранителници, мощехранителници и т. н.), както и на някои видове накити, за които засега не са открити паралели извън страната и които са характерни само за отделни етнографски области у нас.

Петвековното иго придава специфични особености на различните жанрове на приложното изкуство, чието развитие е особено бурно през Възраждането. Стремежът към национална независимост и изява в различните области на духовния и политическия живот оказва силно влияние и върху нашето изкуство. Народната традиция в най-чист вид се запазва само в домашното производство, което засяга предимно различните видове тъкани. По това време родопското изкуство възприема и оригинално претворява някои стилови идеи, идващи от други културни области. Неговият разцвет настъпва по време на общия социално-икономически и политически подем на българския народ. То е органично свързано със средата на своите създатели, които намират найблагоприятно поле за изява в селищата, успели да съхранят непокътнато своето национално самосъзнание, да останат незасегнати от асимилаторската турска и гръцка политика.

Родопското изкуство успява да прояви и запази изключителна жизненост в трудните периоди на нашествия и помохамеданчване, на ожесточени борби за духовна и икономическа независимост в пределите на Османската империя, за да съхрани най-ценните си традиции. В своите разнородни по функционалност произведения родопските майстори-златари разкриват в повечето случаи естетическите и художествените принципи на един местен традиционен стил, към който прибавят и индивидуалното си творческо виждане, защото това е изкуство, идващо от ежедневието на бита и е неразривно свързано с него. Докато в църковната утвар е налице синкретичният етап — в накита той липсва. Първо — защото достигналите до нас образци са на високо художествено равнище, и, второ — защото липсват представители на този етап (ако е имало такъв), тъй като редица фактори сочат, че традицията в златарството по отношение на народния накит не е била прекъсната или ако това е станало, то е било за съвсем кратко време. В случая имаме пред вид образците, отличаващи се с висока художествена стойност, често работени по поръчка за определена категория хора, а не тези, които се работят масово и са предназначени за потребители с материални възможности под средните.

В Средните Родопи срещаме и странен парадокс. Докато във всички останали краища на страната изкуството на пазара е изкуство на битовизирането на официалното и на първо място на църковното изкуство, откъдето дърворезбата и орнаментът минават в дома, в даден момент тук става точно обратното поради това, че до 1834 г. в християнските селища на територията на дн. Смолянски окръг няма нито една църква. Ако съпоставим накита с църковната утвар, ще видим, че и орнаментът, и отделни детайли се прехвърлят от накита

към църковната утвар. В ранния етап големият кръст от булченския и празничния костюм преминава в църквата и като му се постави стойка, става водосветен,[9] орнаментът от тепелъка и калемите преминава върху стените на потирите и кандилата; с треперушките от подбрадника и куришницата се украсяват кандила, венчила и т. н.

Сравнително по-слабо е битовизирането на чуждото, главно западното изкуство, и то повече в растителния, отколкото в геометричния орнамент. Това може да бъде обяснено с принудителното съжителство с представителите на турската народност и с помохамеданчените българи, чиито накити се работят от майсторите-златари в християнските селища. Тези майстори нерядко е трябвало да се съобразяват с вкусовете и изискванията на техните заможни представители, които нерядко са и представители на официалната власт. В края на XIX и първата половина на XX в. мощната вълна на западното изкуство, но само по отношение на орнамента в стиловете барок и рококо навлиза и в похватите на родопските майстори, но вече пречупена през тяхното художествено виждане.[10] Орнаментът, който майсторите изковават върху различните златарски произведения, се изгражда главно върху геометрични или силно стилизирани растителни мотиви, характерни за византийското или източното приложно изкуство. Със завладяването на страната се улеснява достъпът до източното изкуство, което оказва влияние върху нашите майстори, обогатявайки ги с нови техники и декоративни решения. През Възраждането, а и след това родопските майстори отдават предпочитание на растителния орнамент, като в отделни произведения съчетават майсторски ориенталската екзотика с пищността на късния виенски барок. Разбира се, има случаи, и то нередки, когато декоративната украса е изградена върху съчетаването на геометричния с растителния орнамент, като по този начин се внася известно разнообразие при изграждането на общата композиция.

Друг геометричен орнамент е единичният или двойният кръг с точка в средата, изкован главно върху треперушките на подбрадника и куришницата. Той се среща нерядко и върху костените апликации на чантите за гайди, токите, фишеклъците и др., които са обект на други приложни изкуства (обр. 1, 2). Същият орнамент, познат под името „птиче око“, срещаме върху нагръдници и съдове от халщатската епоха, тракийски фибули и апликации, средновековни пръстени и гривни от некрополите в някои родопски селища.[11] Проучването на този орнамент, разпространен у редица народи, между които и славянските, ще открие вероятно реминисценции за една традиция, създадена през Античността и просъществувала до наши дни.[12]

Като основен геометричен мотив се използуват ромбове с гладка или точковидно орнаментирана повърхност, които, подредени в кръг, образуват централната розета на равните и тепелъците-кубелии. При тепелъците-кубелии полето около розетата е заето от симетрично разположени триъгълници, които образуват шестолъчна звезда. Рамената ѝ са запълнени с растителен

---

[9] Такъв кръст се съхранява в с. Левочево, църквата „Св. Апостоли Петър и Павел“, строена през 1836 г.

[10] Х. Дерменджиев. Орнаментално-декоративната украса в произведенията на среднородопските майстори-златари. Доклад, изнесен на Третата национална конференция на етнографите в България на 13. X. 1977, с. 2.

[11] Х. Дерменджиев. Старото златарство в Смолянския край на Родопската област. II. Накити. — Изкуство, 1975, кн. 7, с. 35.

[12] С. Михайлов. Средновековни църкви в Родопите. — РСб, т. II, 1969, с. 158, обр. 11.

орнамент, а двата външни пояса — с малки триъгълници или повлекла и точковидно изчукани полусфери. Подобно съчетание на геометричен и растителен орнамент се среща при тепелъците с малко кубе, които по форма са нещо средно между кубелиите и равните тепълъци (обр. 3). При равните тепелъци, които не се отличават с особено разнообразие по отношение на орнамента, между рамената на ромбовете са изковани също растителни орнаменти, които напомнят трилистници. Върху полето на първия пояс са изчукани точковидно повлекла, разделени симетрично от четири стилизирани цвята. Вторият пояс е запълнен с точковидна лъкатушна линия, а външният пояс е ажурен (обр. 4).[13]

По-различен е орнаментът върху тръбите на калемите, чиято декоративност е свързана сполучливо с конструктивното им решение. Обикновено разгърнатото поле на тръбата се разделя на две половини, във всяка от които се изковава орнаментът, а в отделни случаи изобразителното поле се разделя от два пресичащи се диагонала. В два от получените срещуположни триъгълника се изковава орнамент, който запълва целите полета, а останалите два остават празни, като само в края на канта се изчукват с точковиден пунктир повлекла. По-рядко е вместването на орнамента в диагонално навито от единия към другия край поле (обр. 5).

Растителният орнамент е основният, който се използува в декоративната украса на различните предмети от църковната утвар и обковите на евангелията, а на места се стига до сполучливо съчетаване на повлекла и трилистници с редуващи се дъговидни и полусферични очуквания. Особено интересен е трънeният венец на Христос в сватбените венчила, изобразен от устовския майстор Никола Маджаров, който с помощта на геометрична и растителна стилизация му придава чисто декоративна стойност.[14] Докато възможностите за художествена изява в геометричния орнамент са ограничени от самата му същност, богатото и сложно развитие на растителния орнамент бележи непрекъснат възход, защото „в художественото творчество на всички народи и през всички епохи жизнената хубост на цветята, плодовете и вейките е неразривно свързана с творческия процес в изкуството“[15]. Редица растителни мотиви, възприети в орнаментиката, имат стар произход: палметата — египетско-елинистичен, трилистникът, кринът и палметата — византийски, а уедрената с дебели листа палмета заема първо място в декоративната украса на персийските златарски произведения. Тя преминава в старобългарското изкуство и се запазва до края на XIX в., като се използува главно в украсата на кандила и кандилници.[16] В християнското изкуство особено символично значение имат „дървото на живота“ — кипарисът, лозницата и акантовият лист. Последният е наследен от античното изкуство и се използува през всички епохи. Плоскостното му представяне през Средновековието отстъпва място след първата половина на XIX в. на превръщането му в буйна растителност, отличаваща се с жизнерадостен реализъм. Ветрилообразната мидена черупка, заимствувана от стила рококо, е открита само върху широкия кант на два тепелъка и в обкова на едно евангелие. Това показва, че приложението ѝ в средно-

---

[13] Х. Дерменджиев. Старото златарство. . ., II. Накити. . ., с. 35.

[14] Пак там, I. Предмети с култово предназначение. — Изкуство, 1975, кн. 5, с. 26.

[15] А. Василев. Каменни релефи. С., 1959, с. 52.

[16] Ч. Чернев. Изкуството на старите български златари. — Изкуство, 1967, кн. 4, с. 27.

родопското златарство е било съвсем ограничено. Трябва да се подчертае стремежът на майсторите-златари към декоративни ефекти и стилна условност в сложната орнаментална украса.[17]

Разликата в школовката на майсторите от различните краища на Средно-родопската област проличава най-вече в орнамента. Устовските майстори го интерпретират по различен начин от този на майсторите, работещи в Любча — Долен. В устовския орнамент преобладава геометричният мотив, докато в любчанския — растителният независимо от това, че често е вместен в рамка с геометрична форма. Това се отнася само до орнамента в накита, докато в църковната утвар и най-вече в обковите на евангелията преобладава растителният орнамент, който при по-малко изявените майстори се отличава с известна ординерност, нямаща нищо общо със стилизацията в отделните елементи или общите композиционни решения, характерни за майсторите с подчертан художествен усет.

Наред с високите художествени постижения на някои майстори, които в повечето случаи пресъздават различните орнаменти, като ги обогатяват и допълват с нещо свое, се сблъскваме с едно явление, което масово се среща у всички народи — деформация, стигаща често до израждане. Основната причина за това се крие в неумението на някои майстори да предадат отделните детайли на определен орнамент, като ги схематизират, което води до постепенна деформация и израждане. У някои майстори се забелязва стремеж от дегенериралия орнамент да възпроизведат нов тип, който да замести стария, като преминава през поредица от междинни форми. За такава деформация ни дават сведения K. Moszynski[18], Gobele d'Alviela[19]. Например животинският везбен орнамент — двуглав орел — се преобразява в цвете по украинските везма, а орнаментът „човешка фигура" се деформира до пълно израждане, при което се превръща в полумесец, поставен на стрела (обр. 6). След като намира междинните фази на орнамента, d'Alviela успява да възстанови връзката между първата и последната фигура.

У родопските майстори пластичната деформация на орнамента се чувствува най-осезателно в калемите и мускитe, особено в работените от последното поколение майстори. Въз основа на събрания материал ще направим опит да предадем отделните етапи на деформация с техните междинни форми до пълното израждане на орнамента. Основният и най-често срещан орнамент върху мохамеданската муска е стилизираната ягода с листа, три цвята и два плода, който се изковава или отлива върху лицевата част. Първоначално майсторът представя орнамента, като се придържа строго към натурата, независимо че в отделните детайли се забелязват някои моменти на стилизация (обр. 7). В следващия междинен момент стилизацията е по-голяма. Най-осезателно тя се чувствува в цветовете и листата (обр. 8). От третия момент нататък започва израждането, при което целевият орнамент е предаден условно, със загатване на плодовете, листата и клонките (обр. 9). След това всичко преминава в различно разположени линии и полусфери (обр. 10), за да не остане и помен от началния орнамент — дело на майстор със силно развито чувство за художествено пресъздаване и стилизация.

Такова е положението и при калемите, където бароковият растителен орнамент по пътя на деформацията и израждането се превръща във фигура,

[17] Х. Дерменджиев. Орнаментално-декоративната украса. . ., с. 3.
[18] K. Moszynski. Kultura ludowa slowian, częsc II 2. Krakow, 1939, p. 931, fig. 158.
[19] G. d'Alviela. La migration des symboles. Paris, 1891, p. 129, fig. 41.

която напомня силно стилизиран кипарис или бор. Тук най-ярко се забелязва стремежът на последното поколение родопски майстори към възпроизвеждане на нов тип орнамент, който да замести дегенериралия. При тепелъците и рамките в обковите на евангелията това явление най-често се забелязва в повлеклата, които се превръщат в лъкатушни линии, предадени с линеарно или точковидно изчукване. Изключение в това правило правят само кандилата. В някои от тях се забелязва известна деформация на орнамента, която обаче не достига до крайната фаза на израждането. Това може да се обясни с факта, че с изработването на кандила и на църковна утвар се занимават само някои от майсторите, чиято ориентация клони повече към църковната утвар, отколкото към накита, и повечето от тях притежават високи професионални качества.

През първата половина на XIX в. се появява обратната тенденция — навлизане на църковното изкуство в изкуството на бита. Това става под силното влияние на Българското възраждане, което въвежда и развива в родопското изкуство непознатата за ориенталското изкуство тератологична украса — изображения на митологични зверове, образи на светци, цели евангелски сцени и т. н., в църковната утвар и някои накити — главно тепелъци, муски и пафти, а понякога и като самостоятелни накити. Такъв е случаят с колчето за християнска празнична носия, на което основната част е изображение на едноглав или двуглав орел, сокол или ангел с прикачени към крилете и опашката дребни сребърни монети (обр. 11, 12). Като религиозен символ на ортодоксалната църква в пафтите най-широко са застъпени различните модифицирани изображения на двуглав орел. Този символ се появява в средата на миналия век върху продълговатите пафти с ромбовидна форма. Той започва да се поставя вместо силно удължената елипсовидна централна орнаментирана плочка, чието предназначение е да прикрива закопчалката (обр. 13). Орелът е отлят ажурно и апликиран върху вътрешния край на едната половина. Върху гърдите на този тип орли най-често е гравиран кръст (за пафтите, които носи християнското население) или розета — плоска или силно изпъкнала за българите-мохамедани (обр. 14). В отделни случаи вместо кръст или розета е монтирана ложа с вграден в нея фалшив камък от различно оцветено стъкло — синьо, зелено или червено. На някои пафти двуглавите орли се изковават върху повърхността на отделните половини, заемайки по този начин централната част; в отделни случаи между главите на орела е поставен кръст вместо корона. Прави впечатление, че в ажурно изработените орли е вложено по-голямо майсторство както в художествено и стилово, така и в техническо отношение, отколкото в отлятите. Това в известен смисъл ги доближава и изравнява с орлите, изписани или изковани от големите зографи и майстори-златари върху църковната стенопис и утвар.

Трябва да се подчертае един факт, който днес придобива особена значимост и на който досега не е обръщано сериозно внимание. Докато двуглавият орел е сравнително по-слабо разпространен в пафтите на българите-християни, които предпочитат големите правоъгълни, типични среднородопски пафти, малките ромбовидни пафти с двуглав орел са широко разпространени и особено предпочитани сред българите-мохамедани, въпреки че животинската украса се забранява категорично от корана. Сред тях намира най-широко разпространение един вид тепелъци, на които единствено се среща в съкращение библейският надпис „Исус Христос Ника“ (ИС ХС НI) (обр. 15). Надписът е изкован в розета, разположена в централната част на орнаментиран равно-

раменен кръст по такъв начин, че наподобява геометричен орнамент.[20] Пафти с двуглав орел се носят в северозападната част на Средните Родопи, но те вече не са дело на местните майстори-златари, а са работени главно в Пазарджик и Пловдив и внесени оттам.

Не по-малко интересен е и въпросът с муските, носени и от двете верски групи, но в различни периоди и с различна украса. Християнската муска е един от накитите с най-ранна датировка за Средните Родопи през Възраждането (края на XVIII, началото на XIX в.) и с изкования образ (вероятно благославящ Христос) е типичен представител на примитива в изобразяването на човешката фигура (обр. 16). Откритите муски от този тип се отличават със самобитност и неподправеност. И тук, както и в отделните образи от металическите обкови на евангелията, дело на същите майстори-златари, които вече са се превърнали и в самоуки народни художници, прави силно впечатление, че въпреки откъснатостта на Родопската област и трудното проникване на чуждите влияния типът на лицата, облеклото, позите и общото композиционно решение интерпретират някакъв образец, което вече е направено по силата на необходимостта. От гледна точка на „академичната" рисунка естествените пропорции на човешката фигура са нарушени: на преден план излиза спонтанно изявеното желание на майстора в определен момент да подчертае това, което му е направило най-силно впечатление. Лицевата част на муските е покрита с дебело амалгамно позлатяване, което също издава техния ранен произход.

Не така стои въпросът с муските, изработени за българите-мохамедани. Тук майсторът е улеснен, тъй като е бил длъжен да се съобразява с религиозната забрана да възпроизвежда каквато и да е тератологична украса. Всичко се свежда до представянето на полумесеца и звездата или до растителна украса. Разгледаният тип християнска муска е характерен и с триъгълната си форма. Към долната част на капака са прикачени синджирчета с висящи кръгли пластинки с точковиден орнамент. Те се използуват много преди да излезе на мода монетната украса. Това издава първообраза на мохамеданската муска, чиято датировка е значително по-късна. В случая са налице еднородни накити с култов характер, но видоизменени по форма и украса поради верските различия.[21]

Триъгълната християнска муска като форма и изображение се запазва до средата на XIX в. По-късно тя е заменена с квадратната, на чиято лицева страна е представена Богородица с Христос или само Христос, или св. Георги и св. Димитър. Тези муски, широко разпространени в различните краища на страната, може би са единственият накит, възприет „отвън" в християнските селища около Смолян, в който липсва допълнителната намеса на родопския майстор. Цялата композиция е разработена с по-голямо майсторство, което ги отличава рязко от примитивния образ в триъгълната муска. В някои от тях лицевата част е отливана, а в други — изковавана, но и в двата случая разликите в предаването на изображенията са незначителни. Бюстът на Богородица е предаден с чувство за пропорционална симетрия, а в облеклото наблюдаваме един сполучливо използуван похват на стилизация, чрез който съзнателно е избягнато излишното детайлиране. Нежността в чертите на лицето, постигната чрез майсторски подчертаните форми на очите, носа и устата, както и наклонената към детето глава излизат извън рамките на обожествяване

[20] Х. Дерменджиев. Старото златарство. . ., II. Накити. . ., с. 35.
[21] Пак там, с. 35—36.

и ние виждаме един образ на жена от народа, излъчващ майчинска любов (обр. 17).

Особено интересно е третирането на познатата сцена „Покровителят на Солун св. Димитър убива цар Калоян“, представена в една от муските. Тя е изработена от устовски майстор-златар — вероятно Христо Касабаджаков през 1873 г. На пръв поглед цялата композиция се придържа към канона и широко известната легенда, но ако се направи паралел с десетките икони и муски със същия сюжет, на преден план излиза нещо съвсем ново и непознато — поваленият в краката на светеца цар не е в характерната безпомощна поза по гръб, а е върху кон, паднал на земята с подвити под тялото крака. Ударът на светеца е насочен не към гърба, както би трябвало да се очаква в случая, а към главата. Символичното значение на сцената можем да приемем като алегорично. Мащабното решение в съотношението е в полза на светеца, но напрежението и динамиката се чувствуват еднакво и в двете фигури.[22] (обр. 18). Едва ли има друг светец, на когото да са посветили толкова изследвания и проучвания славянски и западни учени и който да се ползува с такава популярност както великомъченик свети Георги Победоносец. Култът към св. Георги възниква в Мала Азия към V в., разпространява се бързо на северозапад във Византия, оттук — на Балканите и по-късно в Русия и Грузия.[23] След покръстването старите езически божества бързо отстъпват място на Богородица, Христос и другите светци. Вероятно най-леко е възприет култът към св. Георги. Това съвсем не е случайно, тъй като е закономерно явление от еволюцията на античния му първообраз у нас — Херос в изображението на тракийския конник.

Най-голямо приложение в различните видове накити намира „Чудото на св. Георги със змея“. Това е лесно обяснимо, като се има пред вид ограниченото изобразително поле, върху което трябва да се разположи композицията. Има и нещо друго, което отличава представянето на познатата в металопластиката сцена от обковите на иконите и накитите. За разлика от обковите на някои икони, в които златарите повтарят до известна степен живописния образ или композиция, тук те представят само централната фигура със сцената на двубоя. Това налага един основен извод — за майстора-златар е важен не библейският, а историческият факт и, извеждайки го на преден план, той поставя акцента върху него, защото тук е вложена идеята за защита на доброто начало от злото (обр. 19). При това положение емоционалният момент вече е заложен не в религиозната идея, а извън нея — в представянето на самата сцена. Вероятно такава е била и целта на майсторите-златари — чрез опростяване на сцената с поставяне на акцента само върху действието да се насочи вниманието на зрителя към него. Фонът е съвсем условен, понякога предаден с няколко хълма и две-три дървета, които създават чувство за дълбочина и подчертават мащабността на централната фигура. В други случаи тази условност е избягната, като остава стремителната динамика на двубоя.[24]

На обратната страна на квадратните муски е представен гравиран или отлят кръст, затворен в рамка, а полето около него е запълнено с растителен или геометричен орнамент. Понякога с лигатури са изписани съкращенията **ΙCXC НИКА**, а годината на изработването се гравира на една от двете страни

---

[22] Х. Дерменджиев. Орнаментално-декоративната украса. . ., с. 6.

[23] Е. Л. Привалова. Павниси. Тбилиси, 1977, с. 62.

[24] Х. Дерменджиев. Обкови и ризници върху иконите от епохата на Българското възраждане. — Изкуство, 1978, кн. 6.

(обр. 20, 21). Във всички случаи около главите на Богородица, Христос и светците-войни са изписани със съкращения или цялостно имената им.

Друг сравнително рядък тип муска е този, на чиято лицева страна е представена канонизираната царска двойка — Константин и Елена (обр. 22). По иконография изображенията напомнят някои от българските и византийските средновековни монети, върху аверса на които в точкуван кръг е представена царската двойка с условно предадени дрехи и атрибути на царска власт. Полето около медальона е запълнено със силно геометризиран растителен орнамент. Лицевата част на четириъгълните муски за разлика от триъгълните не е позлатена. От втората половина на XIX в. тази техника се прилага все по-рядко.

И двата типа муски са носени предимно от пътуващи търговци, бегликчии и гурбетчии за здраве, предпазване от лоша среща по несигурните пътища на империята и т. н. В муската се поставяла реликва и евангелистки или дарителски текст от този, който я е подарил. Такъв е текстът, запазен в показаната на обр. 19 муска със св. Георги: „Дрѥво от чѥстнаго и живо творѧща го крѥста господня Исуса Христа. Сѷщо са тия чястици ситнички увити. Прѥдавамі гі на нашия любѥзны зѥтъ г:н Іванъ Стоянов. Въ 15 Априлъ 1876 год.

Отъ Х. Манчо П. N. Златаровъ“

Текстът е интересен не само с това, че показва съдържанието на муската „Древо от честнаго животворящего креста“, което се поставя във всички кръстовеен колпиони, но и с това, че показва кой е дарителят — един от най-добрите асеновградски майстори-златари, представител на потомствена златарска фамилия, чиито наследници доскоро упражняваха занаята в града.

В края на XIX в. в Родопската област мъжете все по-рядко вече носят муски. След освобождението на Родопския край муската е изоставена, а до края на 20-те години тя е накит само за жените. Мъжете българомохамедани също носят муски (квадратни за разлика от женските, които са триъгълни). Основната разлика между християнската и мохамеданската муска се състои в това, че докато християнската се окачва на шията със синджир, мохамеданската се носи с каишка на пояса или силяхлъка, прикачена със запоени към задната стена металически гайки. Украсата само върху предната стена се състои от познатия силно стилизиран растителен орнамент (изкован и върху някои калеми) или от полумесец и звезда и същия растителен орнамент, затворени в рамка (обр. 23). Християнските и мохамеданските мъжки муски са квадратни. Изключение прави само един тип квадратна муска, към двата странични края на която с шарнир е прикрепена по една триъгълна „глуха“ кутийка (обр. 24).

Както вече споменахме, нуждата от църковна утвар започва да се чувствува осезателно след 1834 г., когато на населението в християнските селища със специални султански фермани се разрешава да изгражда свои църкви. Местните майстори-златари са принудени да се насочат към друг раздел на златарското изкуство — църковната утвар. Това е традиция, която възкръсва тук след продължителен застой от век и половина. Днес е невъзможно да се установи откъде са взети образците за изработване на обковите на евангелия, потири, венчила, на престолни кръстове и т. н. Независимо дали предметите, работени от родопските златари за църквата, са имали функционално или декоративно предназначение, при тях на първо място е стоял винаги въпросът за художественото им оформление, за онзи пластичен изказ, който подчертано и недвусмислено определя националния по дух и стил характер на

представяните сцени или декоративни елементи, характерни за изкуството на възрожденските майстори.

Особено интересни са обковите за евангелия. Независимо че в тях библейските сцени обикновено се повтарят, се наблюдават съществени отлики по отношение на третирането, декоративните, стилови и художествени отлики, пластичната обработка на метала, а в отделни случаи и на участвуващия персонаж.

Непрекъснатата употреба на ръкописната или внесената отвън печатна богослужебна книга е изисквала тя да бъде добре и задълго съхранявана. Това наложило подвързването с дърво или кожа и метален обков по страните, ъглите и гърба. Отпред корицата се затваряла със закопчалки, в които наред с декоративното оформление е търсена и по-добра функционалност. В някои евангелия, като едно от евангелията в църквата „Св. Неделя“ и кв. Горно Райково, Смолян, закопчалките са изработени във форма на ръка, хваната на шарнир към задната корица, а пръстите, свити под прав ъгъл, „хващат“ предната корица и държат книгата затворена. Така едновременно с функционалното предназначение обковът придава чисто декоративна и художествена стойност на книгата. С какво се характеризират изработваните от родопските майстори-златари обкови за евангелия от средата на XIX до началото на XX в.?

1. При изковаването на образите на библейския персонаж те отразяват народното, понякога наивно възприятие за представянето на човешкия образ.

2. И след Освобождението на България в останалата под робство Родопска област майсторите-златари са все още под голямото въздействие на народните традиции, в които липсва строгата иконописна символика на византийската школа на Палеолозите, съществуваща в редица евангелия с по-ранна датировка. Този тип църковна утвар е не само произведение на художествената металопластика. Той ни дава възможност да открием един основен период в местното златарство, което се развивало под силното въздействие на народните традиции, чиито преки носители и изразители са майсторите-златари. Предаването на фигурите на Христос, Богородица и останалите представители на библейския персонаж през Възраждането се отличава със схематичен и често диспропорционален рисунък. Чертите на лицето не носят индивидуални характеристики, а се предават с ординерен маниер — бадемовидно очертаване на очите, обозначени с чертички вежди, устни и нос, което свидетелствува вече не за случайност или творческа немощ, а за определен хронологичен етап в металопластиката при църковната утвар. В отделни случаи се наблюдават някои изключения, които са отклонение от общото правило.

Персонифицираните образи на слънцето и луната се срещат почти във всеки обков на евангелие (обр. 25) и са представени съгласно текста на евангелието, според който по време на разпятието „потъмня слънцето и завесата на храма се раздра през средата“[25], а в деня на второто пришествие на Христа „тутакси след скръбта на онези дни слънцето ще потъмнее и луната няма да даде светенето си, и звездите ще паднат от небето, и силите небесни ще се поколебаят“[26]. В подобните византийски и руски паметници при представянето на сцената „Разпятие“ слънцето и луната имат форма на кръг, профили на лица или бюстове,[27] което ги отличава от българските, а и в най-ранните па-

---

[25] Библия. Цариград, 1914, Лука, гл. 23, 45, с. 1005.

[26] Пак там, Матея, гл. 24, 29, с. 947.

[27] Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. 368.

метници това не се среща. Липсват доказателства, че този начин на представяне е бил възприет у нас.

По традиция върху обковите на всички евангелия са изковани сцените „Разпятие" (на лицевата корица) и „Възкресение" (на гърба) в опростен или по-сложен вариант, разработени в стила на източната или западната иконография (обр. 26). При опростения вариант на западната иконография в сцената „Разпятие" са представени прикованият към кръста Христос и от двете му страни — Мария и Йоан Богослов. В краката на Христос, под кръста — черепът на Адам. Ако сравним начините на изобразяване на Христос от различните евангелия, ще се срещнем с едно явление, което е резултат от различни влияния на източната и западната иконография. Докато около главата на Христос почти във всички случаи виждаме характерния за източното православие кръстовиден нимб, в същите изображения краката му са кръстосани един върху друг и приковани с един гвоздей, което е характерно за западната иконография.[28] Този начин на представяне се появява на Запад в началото на XI в., а от края на XIV и началото на XV в. намира все по-широко разпространение на Изток. Особено често той се среща в различните паметници на арменското приложно и изобразително изкуство — ювелирни изделия, резба на кост, монументална и миниатюрна живопис и т. н.[29] В ъглите по правило се поставят изображенията на четиримата евангелисти — Йоан, Марко, Матей, Лука и техните символи — орел, крилат лъв, бик и телец.

В обковите на евангелията образите на евангелистите и техните символи са свързани обикновено с растителен орнамент и очертават рамката на корицата, в центъра на която се поставят сцените „Разпятие" и „Възкресение". По този начин е постигната органична връзка между четиримата евангелисти и познатите ни библейски сцени. Трябва да се подчертае, че тази връзка често е релативна. Конкретна и определяща предпоставка за нея е наличието на самото произведение, създадено съобразно със специфичните изисквания.

Фактът, че с църковна утвар в повечето случаи се занимават майстори, чиито интереси са насочени изключително в тази област, е сериозна предпоставка тя да бъде изработена на високо професионално и художествено ниво. Независимо от това, че в композиционното решение на отделните сцени и в някои от фигурите се чувствува известен наивитет, те действуват с художествена убедителност поради подчертаната експресивност на графичния рисунък.

За разликите в стиловите похвати на различните поколения родопски майстори можем да получим представа при съпоставка на два обкова за евангелия, работени в различни периоди — едното от втората половина на XIX в., а другото от началото на XX в., които са запазени в църквите „Св. св. Константин и Елена" в с. Момчиловци и „Св. Богородица" в Устово. Двамата майстори са типични представители на две различни „школи" — първият ярко изразен представител на самоуките народни майстори — художници-примитивисти, а вторият е възприел и продължил традиционните концепции на старите майстори, които доразвива и обогатява с някои нови стилови влияния, заети от западната иконография. Тъй като общото оформяне на обковите и в двата случая е направено по описаната схема, няма да се спираме на него, а ще разгледаме начина, по който двамата майстори третират отделните сцени, персонажа, включен в тях, и отделните иконографски особености.

[28] В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. I. М., с. 350.
[29] А. Я. Каковкин. Элементы западной иконографии в армянских памятниках художественного серебра XIII—XVI вв. — Византийский временник, т. 37, 1976, с. 215—216.

На първата корица на евангелието от Момчиловци е представена сцената „Разпятие", в която централно място заема кръстът с разпънатия на него Христос. Останалият персонаж е сведен само до коленичилите Богородица и вероятно Мария Магдалена. Над кръста са представени персонифицираните образи на слънцето и луната.

В сцената „Възкресение" на задната корица виждаме един Христос, чиято трактовка е твърде различна от традиционното изобразяване. Тялото му е дъгообразно, с разперени ръце и леко извита глава, устремено в своето „възнасяне" над всичко земно; в ръцете си държи кълбо и знаме с кръст като символ на земната и небесната власт, напомнящи атрибутите, с които се изобразяват християнските владетели. Вляво под него в смирени пози са представени Богородица, вероятно Мария Магдалена и „светите" жени, което е не само повторение на персонажа от първата сцена, но е и отклонение от приетата традиция в тази сцена да се изобразяват някои от светците, свидетели на събитието. За разлика от сцената „Разпятие" народният майстор е вложил тук цялото си умение и майсторство, изразени не само в отделните аксесоари и детайли, но и в перспективната мащабност в съотношението Христос — масов персонаж. Всичко това, подчертано от архитектурния детайл, създава необходимата дълбочина, характерна за триизмерния начин на представяне. Датировката „1877" е изкована върху апликацията с крилатия лъв на св. Марко.

По начина на оформление обковът на първата корица на евангелието от Устово е твърде сходен с този от Момчиловци. Разликата между тях е следната: вместо двата серафима в свързаните пластинки са апликирани розети, като връзката между левите и десните розети е осъществена с повлекла. Особен интерес буди централната апликация „Възкресение", чийто каноничен характер се чувствува веднага. Издигнатият над разтворения гроб Христос, който заема средата на композицията, изразява триумфалния характер на събитието. Ограден от конусообразна лъчиста мандрола, той извежда от гроба Адам, което символизира изкуплението на първородния грях. Вдясно от Христос е представена седнала Ева, с умолително протегнати към него ръце. Цялата сцена може да бъде приета като реминисценция на подобната сцена от Крупнишкото евангелие (1577) — едно от най-големите произведения на златарското изкуство през втората половина на XVII в.

В центъра на композицията „Разпятие" е разпънатият Христос с отпусната надясно глава и притворени очи. Мандролата около Христос в сцената „Възкресение", поставена под широкото влияние на западната иконография, предполага наличието на трънен венец около главата на Христос в сцената „Разпятие". Вместо него е поставен кръстовиден нимб, което означава, че майсторът е останал верен на старата традиция. От лявата страна на кръста са застанали Богородица, Мария Магдалена и светите жени, а от дясната — Йоан Ариматеец, придружен от центуриона. В изобразяването на отделните лица, пози и жестове майсторът-златар се изявява не само като познавач на художествените традиции, определени от спецификата на металопластиката, но и като човек с тънък психологически усет, който може да пресъздаде душевното състояние на всеки един от представения персонаж, а оттам да ни разкрие по убедителен и красноречив начин самия сюжет.

Независимо от религиозния характер на сюжета, разработен в обковите на евангелието, трудно може да се открие духът на средновековната мистика. Жизнеността, проявената сила на художническия талант и изтънченото чувство за колорит, неподправеността и непретенциозността в представянето на

отделните сцени разкриват народностния характер на това произведение на родопското златарско изкуство.

В някои обкови със сцената „Разпятие“ е запазена историческата обстановка под формата на ерусалимските стени, на фона на които се развива драматичното действие.[30] Дори в такъв отвлечен сюжет като „Възкресение“ акцентът пада не на догматичната схематичност, а на „историческата“ събитийност — Христос слиза в ада и извежда от него Адам. Тази тема влиза вече в историческия кръг на богослужението, което определя нейната жанровост. Когато говорим за историческото време, трябва да кажем, че то винаги е било условно. В легендарно-историческия жанр представяните събития се извършват векове назад, а в библейските сцени — хилядолетия. Тук не може да става дума за историческа или етнографска точност, а за зографите или майсторите-златари такава точност не е била и нужна. Необходимо е било да се покаже относителната „правдоподобност“ и за сцените от „свещената история“ това е било напълно достатъчно. „Историческата правдоподобност“ се осъществявала посредством участвуващия персонаж, в орната и в архитектурния стафаж. Това може да се обясни с факта, че при легендарно-историческия жанр действието протича ако не в реална, то поне в реално-мислена обстановка, което вече предполага не абстрактен фон, а определена пространствена среда.[31]

Ако направим един друг паралел — между църковната живопис и металопластиката, застъпена най-вече в обковите на евангелията, ще видим, че тук положението е съвсем друго — центризмът е в пълна сила, независимо дали в мизансцена съществува симетричност или тя е нарушена от броя на участвуващия персонаж. Това се определя от факта, че при посочените обкови се представят двете основни сцени „Разпятие“ и „Възкресение“, в които централната фигура е Христос. В отделни моменти при църковната дърворезба, когато са включени повече сцени, фигурата се разработва както в живописта и е подчинена на същия принцип (обр. 27).

След построяването на църквите в Средните Родопи, когато започва тяхното обзавеждане, кандилата се внасят предимно от Пловдив и са работени от тамошни майстори. Датировката на повечето от тях се движи между 1834 и 1860 г. По форма и декоративна украса, при която често се използва ажурът, те се отличават рязко от произведенията на местните майстори, въпреки че в отделни случаи някои от тях прибягват до явно копиране на внесените отвън модели.

За кандилата, изработвани от местните майстори-златари, са типични две основни форми — правата конусовидна и конусовидната с кълбовидно разширение в централната част, която е явно подражание на внасяните отвън кандила и се среща по-рядко. Преобладаваща е геометричната украса. Растителният орнамент се среща рядко, като в повечето случаи е с геометричен или с някои характерни елементи от местния народен накит. Макар и в най-простата си форма, ажурът масово се прилага в украсата на кандилата — полукръгъл или триъгълен в зависимост от декоративното решение.

При най-опростената конструктивна и декоративна схема повърхността на кандилото е разделена на три еднакви по размер и форма части, на които външните краища, както при канта на равния тепелък, са с ажурни дъги, подчертани с двойна релефна дъга. Към плътното или ажурно отлято дъно се

---

[30] И. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. Труды VIII археологического съезда. Т. I, с. 39.

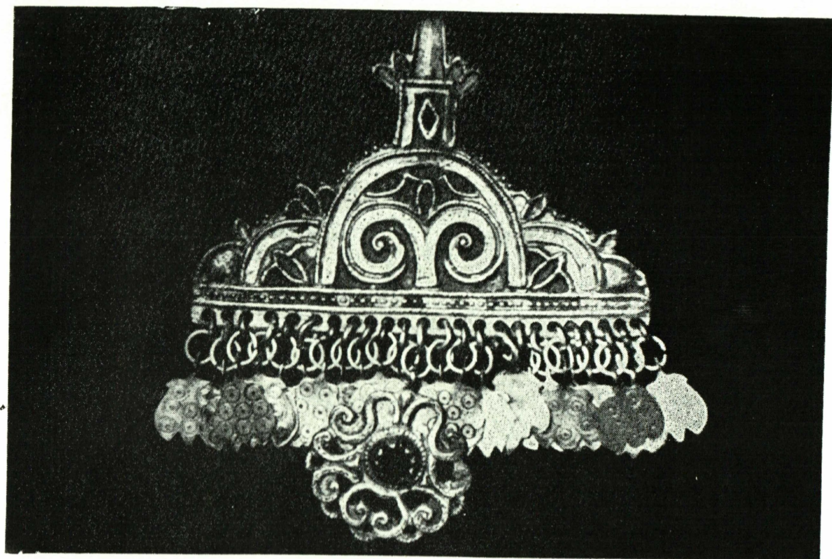
[31] Пак там.

прикачва отлят или изрязан от тънка сребърна ламарина кръст. „Носачите" на кандилата, към които са захванати синджирите, са с най-различни форми. Най-популярни, а вероятно и най-предпочитани от дарителите са били тези с изображение на св. Георги и двуглавия орел. Капачето, към което се захващат горните краища на синджирите, обикновено е гладко, без орнамент, с изпъкнала полусферична централна част (обр. 28). В канта му в повечето случаи се изписват годината на дарението, името или имената на дарителите, понякога селото и църквата, на която е подарено кандилото. Надписи има и в горния кант на кандилото, върху дъното или стените, което говори, че мястото на текста е избирано вероятно по желание на самия клиент, без да е подчинено на строго правило. Златарите използували два технически похвата при изписването на надписите — с калем или точкуване с тънка остра замба. Обикновено надписите са на български, много рядко на гръцки, а в повечето случаи представлявали неграмотна смесица от български с отделни гръцки букви, което е свидетелство за духовната или политическата ориентация на дарителите.

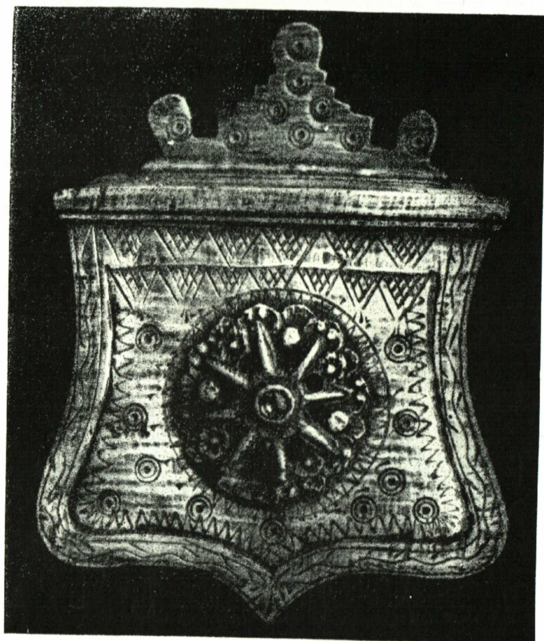
Някои от местно изработените венчила са с типологични характеристики, свързани с индивидуалното им предназначение — за булката и за младоженеца. В повечето от тях не съществува разлика в декоративното решение на обръча, но майсторът се е постарал да постави характерни белези — при булчинското венчило кръстът с разширяващи се рамена, а на младоженеца с прави рамена. Най-характерен отличителен белег са монтираните на челната част на обръча овални медальони с вълнообразен контур, върху които са предста вени Богородица с младенеца Христос — символ на майчинството, и библейската сцена „Разпятие" — символ на трудния житейски път, който очаквмъжа като глава на семейството. Повърхността на обръча и дъгите са орнаа ментирани най-често с безкрайни повлекла, чиито вътрешни части са запълнени с точковидна украса и фасет. Синджирът, който свързва двете венчилае символ на духовната и жизнената връзка между младоженците. Друга, характерна отлика на венчилото на булката са монтираните между дългите синджирчета с „треперушки" — връзка между традиционния булчински накит и венчилото (обр. 29).

Съществен дял от предметите, които златарите изработват за нуждите на църквата, заемат различните видове обкови. Първоначално те били внасяни от Пловдив и Пазарджик. По отношение на орнамента те носят характерните белези за работата на българските и арменските златари от тези центрове, които са чужди на местната традиция по орнамент и декоративна украса. Особено характерни в това отношение са нимбовете, работени от златаритеарменци, стиловите особености и графичния рисунък, на които можем да открием близък паралел в типичната украса на някои медни съдове от средата и втората половина на XVIII в., която се отличава с подчертан геометризъм.

В средата на XIX в. започват да се появяват различни видове обкови, изработени от местни майстори. След завръщането на Куртю Поповски от Света Гора, където той изучава дванадесет години златарския занаят, те стават основен раздел в неговата работа. Обкови работят и известните златари от Устово Симо и Христо Касабаджакови, Стою и Никола Маджалови и Райчо Куртев от Момчиловци, чиито произведения се отличават с голяма художествена стойност, с прилагането на украса, която носи типичните белези на родопската приложна орнаментика, често срещана в народния накит — тепельци, пафти, калеми, муски, подбрадници и т. н. (обр. 30). Последният майстор,



Обр. 1. Треперушки с орнамент „птиче око“ върху треперушките на плочка от подбрадник



Обр. 2. Орнамент „птиче око“ върху фишеклък



Обр. 18. Квадратна християнска муска със сцената „Покровителят на Солун св. Димитър убива цар Калоян“

← Обр. 16. Триъгълна християнска муска

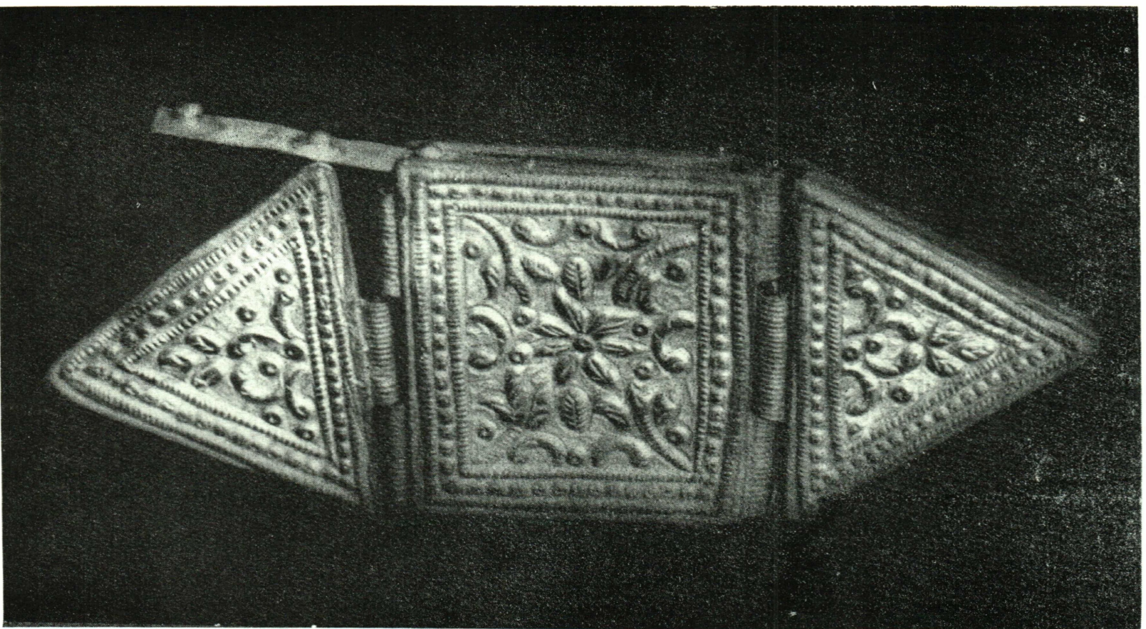
Обр. 17. Квадратна християнска муска с Богородица и младенеца Христос



Обр. 21. Обратната страна на муската, показана на обр. 19

Обр. 19. Квадратна християнска муска със сцената „Чудото на св. Георги със змея“

Обр. 20. Обратната страна на муската, показана на обр. 18



Обр. 24. Квадратна мохамеданска муска с прикачени от двете ѝ страни триъгълни „глухи“ кутийки с растителен орнамент върху лицевата част



и „Възкресение“ върху обков на евангелие



фигурите в обков на евангелие — сцените „Разпятие“ и „Възкресение“



Обр. 28. Конструктивна и декоративна схема на кандило с разделяне изобразителното поле на три равни части



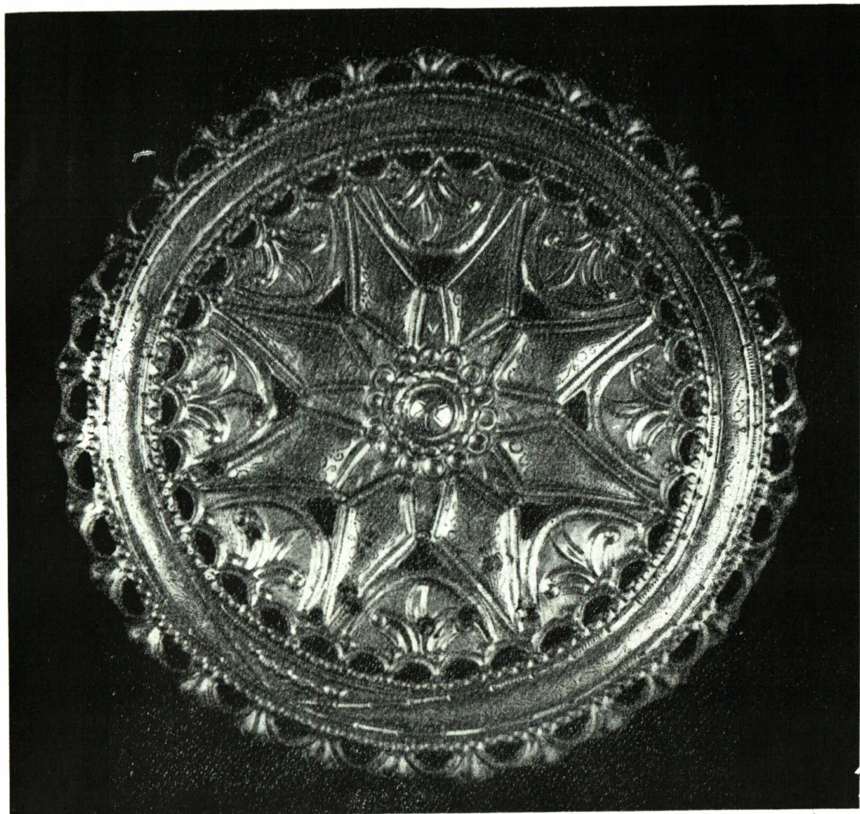
Обр. 30. Декоративна украса върху свободните полета и буквите на нимб



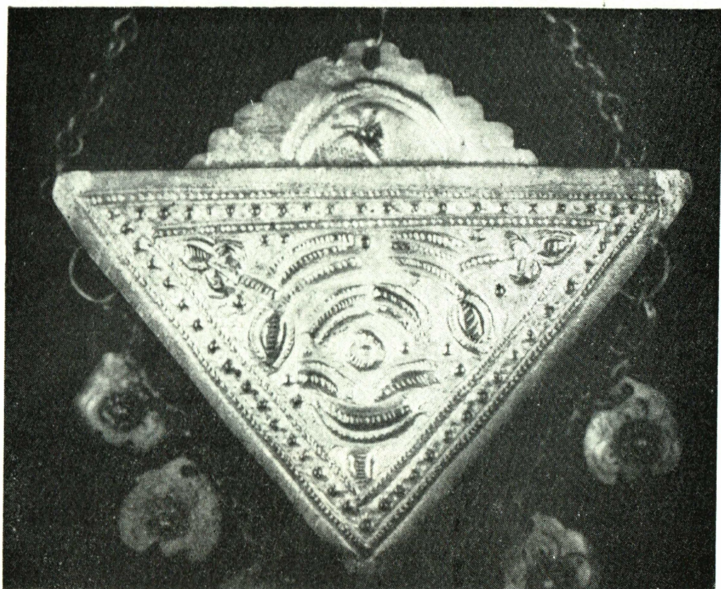
Обр. 32. Двустранно представяне върху една плоскост на дланта и гърба на китката на ръката в обков на икона



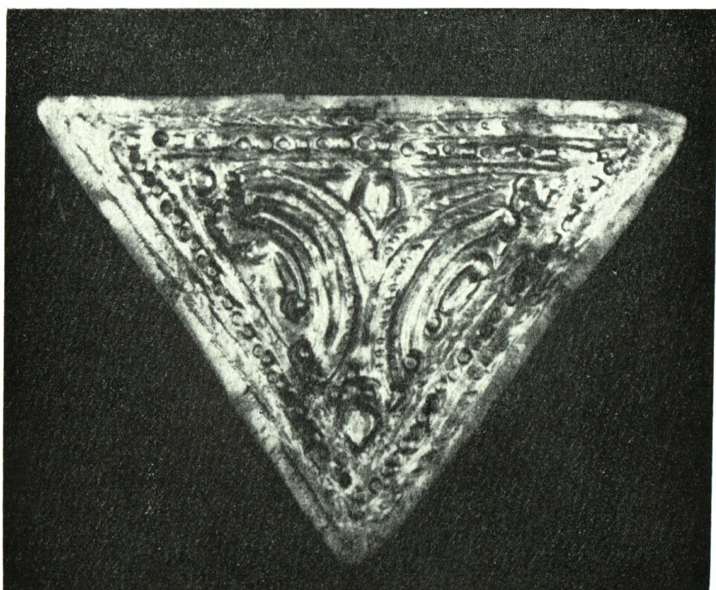
Обр. 34. Обков върху икона с наивно третиране на пластичната разработка



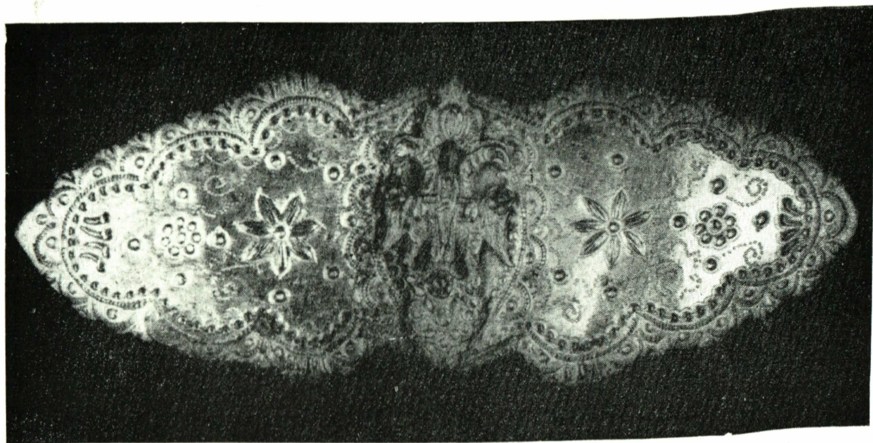
Обр. 4. Орнаментика, характерна за „равния“ тепелък



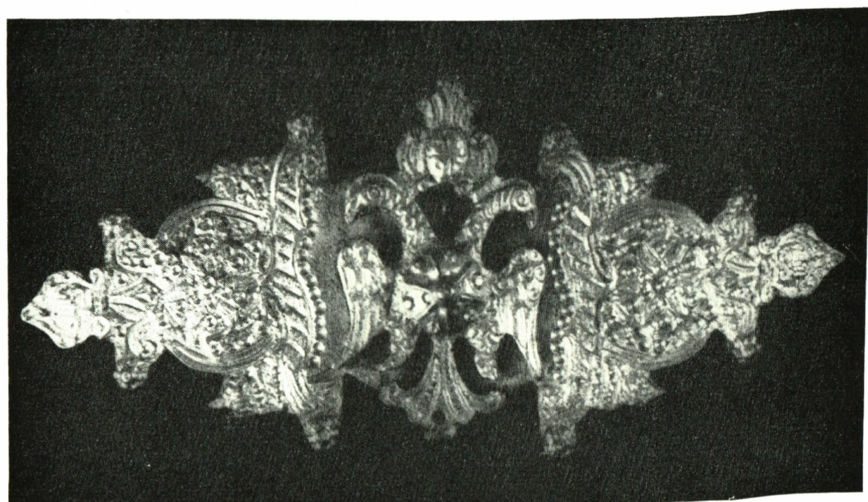
Обр. 9. Деформация и начало на израждане на орнамент „ягода“



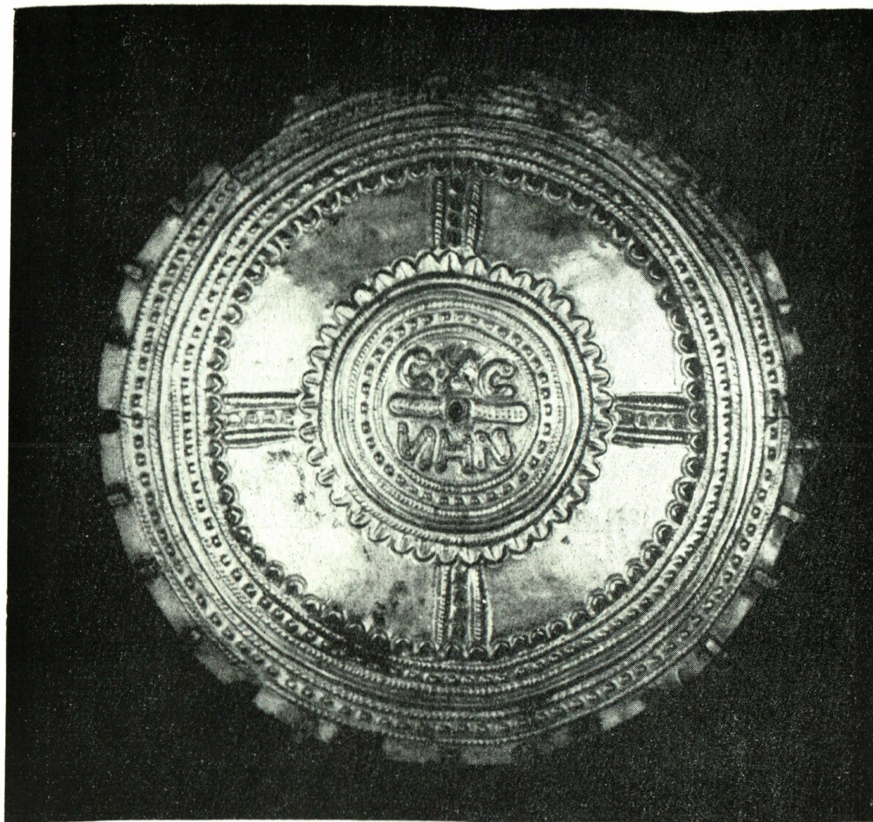
Обр. 10. Пълно израждане на орнамент „ягода“



Обр. 13. Пафти с двуглав орел, монтиран върху централната плочка



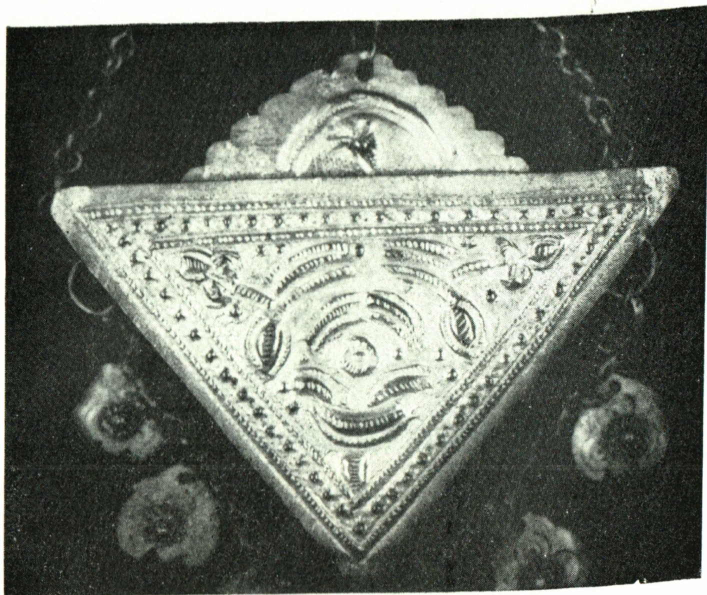
Обр. 14. Пафти с ажурно отлят двуглав орел и розета в централната част



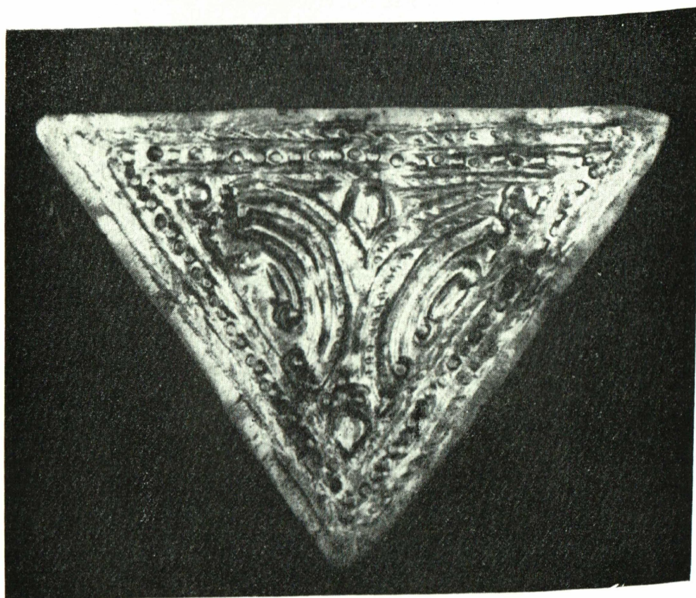
Обр. 15. Тепелък със съкращение на библейския надпис „Исус Христос Ника“ в централната част



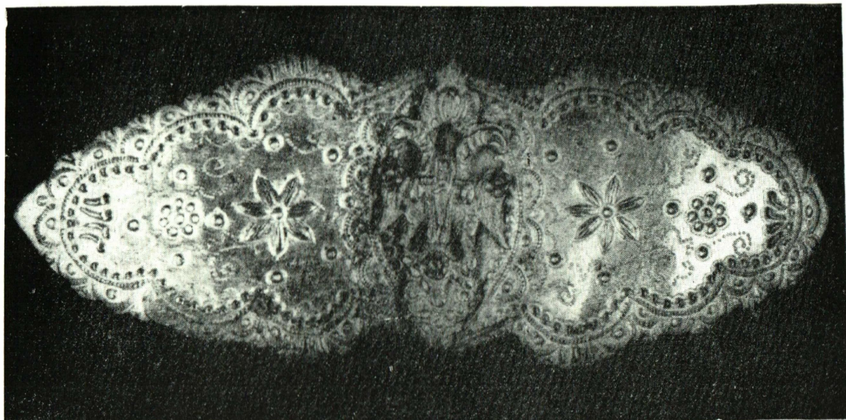
Обр. 4. Орнаментика, характерна за „равния“ тепелък



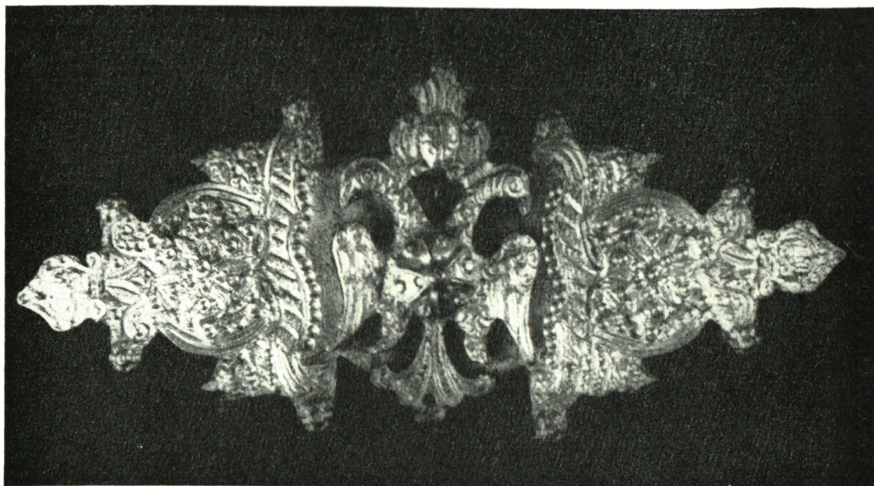
Обр. 9. Деформация и начало на израждане на орнамент „ягода“



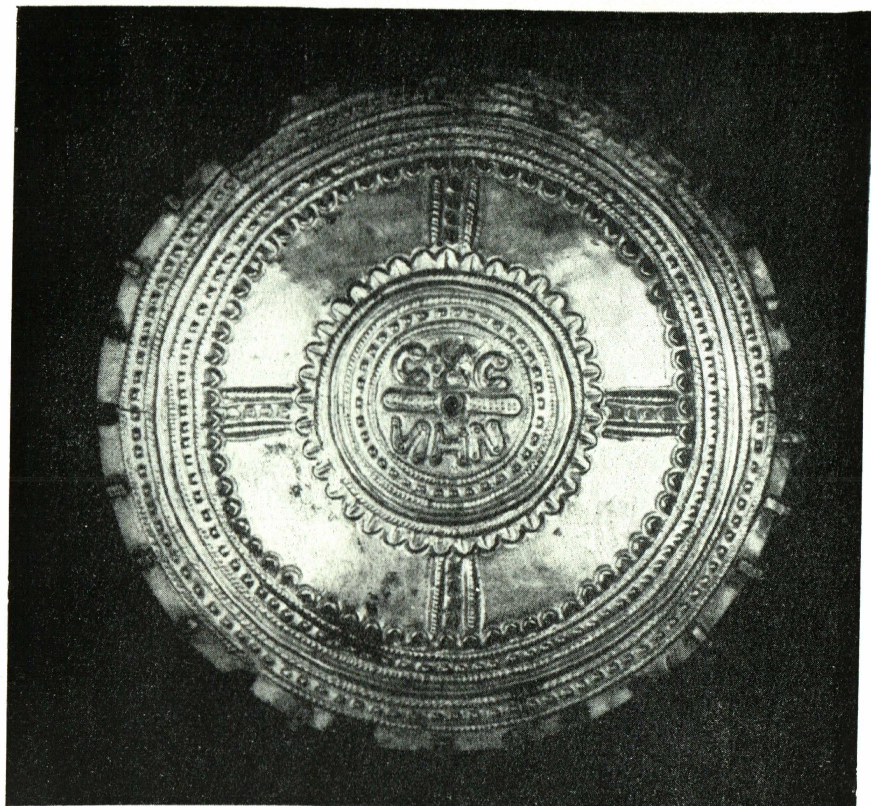
Обр. 10. Пълно израждане на орнамент „ягода“



Обр. 13. Пафти с двуглав орел, монтиран върху централната плочка



Обр. 14. Пафти с ажурно отлят двуглав орел и розета в централната част



Обр. 15. Тепелък със съкращение на библейския надпис „Исус Христос Ника“ в централната част

който работи църковна утвар, е Никола Маджаров от Устово. Изработения от него нимб за храмовата икона на църквата „Св. Никола“ в Устово може с основание да се счита за един от върховете в изкуството му. Изработен около 30-те години на века, нимбът дава представа за широко навлязлото в България западноевропейско влияние с неговите характерни стилове барок и рококо. Обковът представлява хармонично съчетание на нимб с владишка корона, на която върху централната част на обръча е монтиран двуглав орел — символ на православната църква (обр. 31). Короната създава илюзия за обемност на главата в изображението. Преобладаващите орнаменти — геометричен в короната и растителен в нимба — не само че не внасят разностилие в общата композиция, но подчертават поотделно богатството на формите и символичното значение на тези два, свързани в едно цяло компонента.[32]

Нимбът, който се поставя около главата на Христос, се отличава по трите букви (ΟΩΝ или СЫЙ), изковани върху кръстовидно разположените полета (този нимб се нарича „кръстовиден“). Обикновено полетата, в които са изковани буквите, са без украса, докато повърхността на буквите е или орнаментирана, или фасетирана, което подчертава техния релеф и ги отделя и поставя в контраст с останалите полета. Върху някои от нимбовете са изписани името или имената на дарителя или дарителите, понякога годината на дарението, която същевременно е и година на изработването.

Ръцете като обков могат да бъдат разгледани в техните две разновидности:

1. С опънати пръсти.
2. Със свити за благослов или кръстен знак пръсти.

По-голямата част от тези обкови са на посредствено художествено ниво, което идва от трудността при графичното изразяване на пластичната разработка. И тук, както при вотивите, можем да срещнем двустранно представяне върху една плоскост на дланта и гърба на китката на ръката — нокти, фаланги, линии на живота[33] (обр. 32). Не липсват и образци с определени художествени качества, но те са малко. Макар и по-рядко, върху ръцете се изковават надписи и години, като най-ранната датировка е от 1840 г. (църквата „св. Пророк Илия“ в с. Чокманово, строена през 1835 г.). Този обков явно е дело на майстор, който се справя добре с анатомичните особености, без да прибягва до тяхното натуралистично представяне. На различните поколения майстори е било най-трудно да се справят със свитите за благослов ръце. Те носят подчертани белези на примитивизъм, което е следствие от стремежа им за реалистично преставяне.

Интересен е обковът (обр. 33) върху иконата „Рождество Христово“ (църквата „Св. Пророк Илия“ в с. Чокманово). По начина на пластичната му разработка той твърде много напомня на някои от вотивните изображения, които не се изрязват по контура, а са изковани върху неправилно обработения и обрязан сребърен лист.[34] Подобен е и случаят с обкова върху иконата „Възнесение Господне“ (църквата „Св. Богородица“ в с. Полковник Серафимово) (обр. 34).

Останалите разновидности на обковите се срещат сравнително рядко, не са така трудни за изработване и не предоставят възможност за творческа изява на майсторите-златари, поради което няма да се спираме на тях.

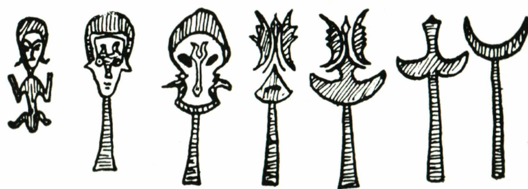
---

[32] Х. Дерменджиев. Старото златарство. . ., II. Предмети с култово предназначение. . ., с. 27.

[33] Х. Дерменджиев. Вотивна пластика. — Векове, 1978, кн. 2, с. 15.

[34] Пак там, с. 14. За обковите вж. по-подробно Х. Дерменджиев. Обкови и ризници. . ., с.28—36.

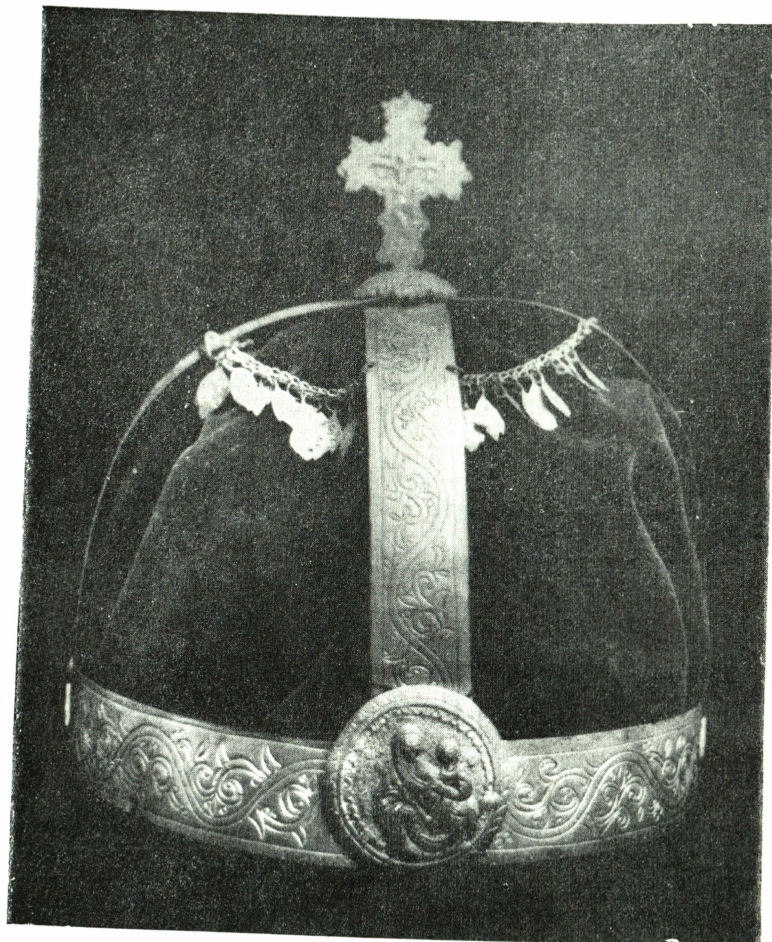
Обр. 3. Съчетание на геометричен с растителен орнамент върху тепелък с малко кубе



Обр. 6. Етапите на деформация до пълното израждане на орнамент „човешка фигура“ по д’Авиела



Обр. 25. Централната част от обков на евангелие с персонифицираните образи на слънце и луна от двете страни на разпятието



Обр. 29. Венчило с монтирани към дъгите синджирчета с треперушки



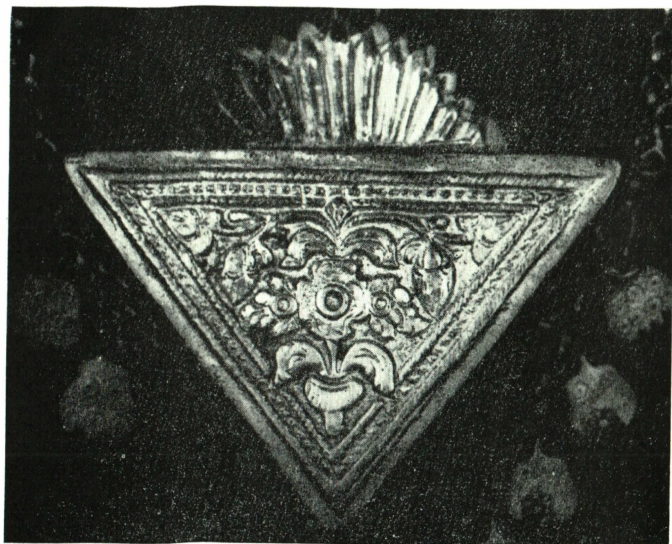
Обр. 31. Обков — нимб с владишка корона



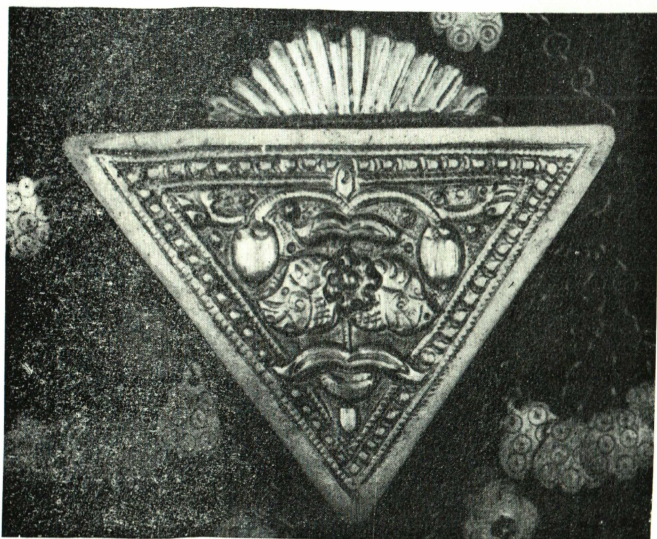
Обр. 33. Обков върху икона, напомнящ вотивно изображение



Обр. 35. Ажурно отлята тока с пруски орел в хералдична поза



Обр. 7. Орнамент „ягода“ върху предната стена на муска със стремеж към реалистично представяне



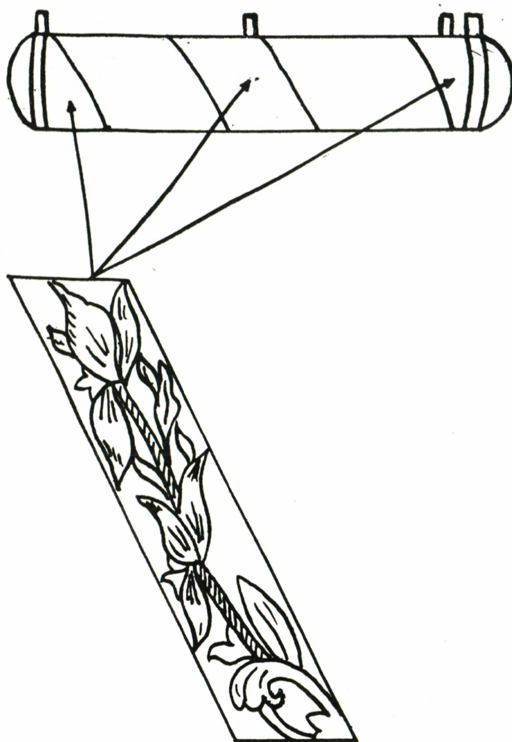
Обр. 8. Орнамент „ягода“ с повишена степен на стилизация в отделните детайли



Обр. 11. „Колче“ със сокол



Обр. 12. „Колче“ с двуглав орел



Обр. 5. Орнамент, нанесен върху диагонално навитото поле на калем


16


17



19



20



Обр. 22. Квадратна християнска муска с образите на канонизираната царска двойка Константин и Елена



Обр. 23. Квадратна мохамеданска муска с полумесец и звезда



Обр. 26. Опростен вариант на сцените „Разпятие"



Обр. 27. Прилагане на центризъм със симетрично разполагане на

Насилствената ислямизация на голяма част от българското население в Родопската област през XVII—XVIII в. води до промяна на традиционния накит, при което се стига до създаването на две основни разновидности във формата и символиката, до известна „хералдизация“ на някои изображения. По този начин се стига до излизане от рамките на общоприетото дотогава битовизиране и до придаването на престижен характер на предметите на златарското изкуство за отделните верски групи — за християните главно кръста, разпятието и орела; за мохамеданите — звездата и полумесеца. Не след дълго на новоприетата символика от насилствено помохамеданченото българско население вече не се гледа така строго. Редица неопровержими факти сочат че българите-мохамедани остават верни на своя език и семейни традиции.[35]

Тази сила на народния дух намира голямо отражение и в народния накит. Основният мюсюлмански символ — звездата и полумесецът — се срещат само върху един тип муски. Във всички останали накити — тепелъци, гачки, калеми, муски и пафти, основният орнамент е растителен или геометричен, какъвто е и в накита на българите-християни. В утварите на християнската църква тепелъкът е с вписан кръст и инициалите от надписа „Исус Христос Ника“ и двуглавите орли, които не срещаме в нито един турски накит в обширната Османска империя. Тези орли се срещат не само в сакрален вид, какъвто е случаят с двуглавия орел върху пода на църквата „Св. Неделя“ в Райково, но и в редица християнски накити от края на XVIII и началото на XIX в., когато борбите за национално самоопределение и запазване на българщината са в своя разгар.

Но докато появата на двуглавия орел в накита е като че ли закономерно явление, въпросът с едноглавия орел не стои така. Като изключим колчето от празнична невестинска премяна, той се появява само върху един вид токи, чийто първоначален образец явно е внесен от Западна Европа. Тези токи са работени само от устовския майстор Никола Маджаров и от райковския Спиро Русков в периода 1938—1958 г. В централната част на ажурно отлятата орнаментирана рамка е поместен пруският орел в хералдична поза,[36] с монтиран на гърдите фалшив камък от синьо или червено стъкло (обр. 35). Тези токи са носени изключително от българите-мохамедани и намират разпространение само в централната част на Средните Родопи, в триъгълника Смолян—Арда—Златоград до Неделино. Приблизително в същия район са носени и малките ромбовидни пафти с двуглав орел.

Тук трябва да отбележим още един факт, характерен само за Средните Родопи. Както вече беше споменато, през епохата на Българското възраждане започват все по-осезателно да се чувствуват и възприемат различните западни стилови влияния в отделните жанрове на различните видове изобразителни и приложни изкуства. Влиянието на западните държави прониква и в златарството. Цялостното отливане или изковаване на пафтите и токите при по-скъ-

---

[35] А. Примовски. Общност на някои обичаи у родопските българи. Народностна и битова общност на родопските българи. (Сб. от статии.) С., 1969, с. 171—194; М. Велева. Българската народна носия в Източните Родопи. — Пак там, с. 57—112; Г. Кръстева-Ножарова. Българската народна носия в Западните Родопи. — Пак там, с. 119—147.

[36] Вероятно образецът на токата е внесен от Германия. Изработена в стил сецесион; датировката ѝ може да бъде отнесена към 20-те години на века. От нея са били извадени оловно-калаени модели, по които нашите майстори са отливали токи от нископробно сребро, но оригиналният образец не е запазен. Фалшивият камък е монтиран от местните майстори като допълнителна декоративна украса.

пите образци е заменено с апликирането към основата на филигранни или сребърни, позлатени или седефени и рогови плочки с изковани или рязани по тях образи на двуглави орли, птици, светци или библейски сцени. Налага се апликирането на внасяните от Гърция обработени седефени плочки с изрязаните по тях образи на Богородица, светците-войни Георги и Димитър, а понякога и цели библейски сцени — „Рождество", „Кръщение" и т. н.

По-късно отвън се внася само материалът, който се обработва от български майстори. Към изброените изображения се прибавят вече чисто българските канонизирани образи на царската двойка Константин и Елена или Иван Шишман и Теодора върху рог или седеф.[37] Едва ли има друга географско-административна област, която да е поддържала толкова оживени търговски връзки с Беломорието, както Среднородопската. По пътищата от Станимака и Устово към Солун, Драма, Гюмюрджина и Кавала денонощно се нижели стадата на родопските бегликчии и кехаи и претъпканите със стока кервани на търговци и занаятчии към пазара. Оттам те внасяли всичко, което им било необходимо. В продължение на век и половина родопските майстори-куюмджии не се поддават на чуждото влияние в различните видове приложни изкуства. Само при орнамента те допускат заемки от някои стилове, но запазват непокътната формата и композицията на отделните видове накити. С това може да се обясни фактът, че в нито един родопски накит няма апликиран филигран, седеф, кост или рог. При проведените досега проучвания от страна на автора[38] не е открит нито един екземпляр с подобна апликация, въпреки че тя масово е била работена в Пловдив, Пазарджик и околните селища. Родопчаните твърдо отстояват традицията в облеклото и в допълнителната му металическа украса.

Поради верските различия на потребителите в златарството наблюдаваме непрекъснати преплитания и прехвърляне на орнамента в църковната утвар и накитите за българите-християни и мохамедани, което лесно може да се установи, като се изхожда от принципите на аналогията и съпоставянето. Това преплитане и прехвърляне с течение на времето се превръща в един от активно действуващите фактори върху съзнанието на населението от Родопската област за обща етническа принадлежност. Поето и разпространявано само от българи-християни, златарското изкуство, местно или внесено от Пазарджик и Пловдив, става причина за „адаптиране" на българския национален стил и орнамент в предмети, които служат за художествена украса на облеклото.

Тази художествена украса и външното оформление на костюма се диктуват от обичаите, свързани с различните празници. И при двете верски групи най-богат е сватбеният и невестинският празничен накит, докато при ежедневното облекло той се свежда само до пафтите и тепелъка, който се носи до дълбока старост.[39]

---

[37] Е. Петева. Български народни накити. — ИНЕМ, т. VII, 1927, с. 98—101.

[38] Проучването на старото златарство на територията на Смолянски, част от Благоевградски и Кърджалийски окръг бе извършено от автора в продължение на 4 години — от 1974 до края на 1977 г., с активното съдействие на Окръжния исторически музей в Смолян.

Бяха проучени 124 селища и установени златарските центрове, селищата, в които са работили отделни златари, разпространението на различните видове златарски произведения от центровете в селищата и декоративната украса, характерна за майсторите от отделните златарски центрове.

[39] Такива случаи авторът е наблюдавал в селищата около Доспат. Независимо от забраната на корана при погребение да се полага гробен инвентар тепелъкът е единственият предмет, който се оставя върху главата на починалата — по сведения на Димитър Панов Помаков, 100-годишен, земеделец от с. Любча.

За значението на накита, особено в сватбения костюм, може да се съди от спомените на дъщерята на най-големия майстор-златар в с. Момчиловци Райчо Куртев — Вана Райчева Куюмджиева (по мъж Кидикова)[40]: „Най-много правеше главеницки и невески гиздила и викаше: „Най ми е драго чилек ага дойде в дюкенес да си поруча гиздило, защото то ми се прави с голям мерак. . . Правил съм гиздила много, ала гиздило като на Мария Папазоолува от селосу нисом правил. Ага гу сторих и гу надена като момиче на хорону, челу селу жени и моми се сбраха да го гльодат. Сетне духодаха бащи и майки да ма питат мога ли хми стори кану на Мария Папазоолува гиздило и я хми казвах, ако имате кану негована кисо мога!“[41]

Веднага трябва да се отбележи фактът, че такива накити са били работени само по поръчка на хора с големи материални възможности. Майсторът бил принуден да се съобразява и с това, за кого е предназначен накитът. От това зависело не само качеството на вложения материал, но и художествеността на изработката.[42] Може да се съжалява, че „гиздилото“ на Мария Папазоолува не е запазено, защото то несъмнено е върхът в творчеството на Райчо Куртев, а оттам и на родопските куюмджии. За високохудожественото майсторство на Куртев можем да съдим по запазените нимб от икона и тепелък, в които основните орнаменти по стилово и композиционно решение се покриват напълно. И на двете места златарят използува техниката на точковидното и пластичното релефно изчукване. Нещо повече. И в двата предмета изчукването на орнамента е постигнато с техника, която поради трудността на прилагане не се практикува от останалите златари — изковаване с обратен наклон, получен при първично изчукване от обратната страна с наклонена под определен ъгъл замба.

Бързата деградация на художествената форма след 40-те години на века е закономерно явление и следствие от разрушаването на традицията в приемствеността на художествения занаят. Традиционната приемственост у потомствените занаятчии — баща—син—внук и т. н., вече е изчезнала напълно, като преориентацията на последното поколение е насочена в различните сфери на стопанския живот. Затова спомага най-вече отпадането на традиционния накит от костюма, който в последните няколко години се заменя във всички селища със съвременното градско облекло. Не на последно място по значимост можем да поставим и църковната утвар. Фабрично изработените кандила, потири, кадилници и други са значително по-евтини от местните занаятчийски произведения. Около 50-те години в много църкви започва масова подмяна на стария, вече износен инвентар с нов, който се доставя от църковните магазини в Пловдив и София.

Всичко това оказва въздействие върху златарите. Отделният майстор, който до този момент черпи сили и увереност не само от своето, но и от колективното творчество, чийто стремеж към красота и индивидуалност се чувствува в изработката на всеки предмет, се оказва неподготвен за засилващата се индустриална конкуренция, за променящите се и модернизирани вкусове на потребителя, който скъсва с миналото и бързо се ориентира към съвременния

---

[40] Материалът в ръкопис ми бе предоставен от свещеника Константин Канев от с. Момчиловци, за което му изказвам голяма благодарност. Вж. и К. К а н е в. Цит. съч., с. 557—558

[41] Кесия с пари. В случая в смисъл на „Ако си богат като него“.

[42] Обикновено за по-бедните и средни слоеве на населението накитите са били изработвани от т. нар. „сечанова“ сплав — 50% сребро и 50% мед (понякога и с по-нисък процент на среброто), докато накитите, изработени по специална поръчка от по-заможното съсловие, са били от сребро с проба около 800—900.

начин на живот. Отчаяните усилия на някои майстори от последното поколение да подчинят и изместят внесените отвън модели (като конкретен пример ще посочим подмяната на традиционните малки кръгли пафти с различни токи, чието оформление е на ниско художествено ниво) води до постепенна вулгаризация на отделните видове народни накити, което е най-характерно за периода 1940—1960 г.

Тази промяна е посрещната с ентусиазъм от голяма част от населението в района около Смолян само защото е „модерна“, докато в останалите краища с незначителни изключения традицията остава непокътната. В същност това е повторение на едно познато от преди около 60 години явление, когато по същия начин фабричният накит заменя традиционния занаятчийски накит на българите-християни. Отпадат тепелъкът, муската, калемите, кюлчето и соровата игла, подбрадника, куришницата, синджирлиите обици, кръстовете и иглиците. От всичките изключително богати и разнообразни накити остават само малките обици от сребърни или златни монети и бурмалиите пръстени. Това е единственото, което последните майстори-златари работят до днес.

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ, ОРНАМЕНТ И ПЕРСОНАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАСТЕРОВ-ЮВЕЛИРОВ В СРЕДНИХ РОДОПАХ

Христо П. Дерменджиев

(РЕЗЮМЕ)

Статья является результатом систематических исследований (1972—1978) в Средних и в некоторых частях Западных и Восточных Родоп двух основных разделов ювелирного дела — народных украшений и церковной утвари. Рассмотрен только период XVIII—XIX вв., когда ювелирное дело достигает высшего расцвета. В Средних Родопах материальная культура развивается в соответствии с основной хозяйственной деятельностью, социальными отношениями, природно-географическими и историческими условиями. Но здесь живут две религиозные группы болгар — христиане и магометане. Отсюда исключительно большое разнообразие народных украшений по форме и манье-ре носить их. С другой стороны, исследования доказывают, что ревниво сохраняемые веками традиции в бытовой культуре, как и славянские и типично болгарские черты — факт, обладающий историческим значением. В быту народа, разъединенного по причине насильственной исламизации, не наступили изменения — это население принадлежит к одной общей этнической группе — болгарской. Вот почему проблема изучения этой культуры является частью проблемы изучения истории болгарского народа.

В Родопской области в средние века и особенно во время Второго болгарского царства существовали ювелирные центры, которые удовлетворяли потребности местного населения и представителей власти.

Ювелирное производство связано как со светской, так и с духовной жизнью болгарина, или, конкретнее, с его церквью; оно естественный носитель старой традиции, которая ведет свое начало с Первого болгарского царства.

В этом прикладном искусстве обнаруживаются следы культуры всех племен, которые вливаются в болгарскую народность — фракийцев, славян и праболгар, влияние византийского, восточного (персидского, турецкого, арабского) и всех стилей западного искусства.

Ювелирное искусство тесно связано с ремесленным способом производства и предназначено не только лишь для широкого потребления, а для специальных заказов, которые в большинстве случаев определяют элитный характер изделия. Именно этот фактор играет решающую роль для преодоления всех консервативных форм, характерных для различных жанров народного искусства, которые связаны с традиционным бытом и главным образом с домашним производством. Появляются новые украшения, многообразные формы которых сочетаются с тонкой выработкой и функциональностью. В эпоху Возрождения роль украшения в качестве декоративного элемента одежды болгарки усиливается из-за повышенных эстетических требований. Вот почему художественное наследие среднеродопских мастеров-ювелиров отличается не только художественной стоимостью, но и характерными особенностями, связанными с местной традицией, требованиями и вкусом потребителей вследствие религиозных различий и функционального предназначения. Стремление к национальной независимости, духовная и политическая жизнь оказывают сильное влияние на прикладное искусство. В чистейшем виде народная традиция соблюдается только в домашнем производстве и преимущественно в различных видах тканей. В это время родопское искусство воспринимает и оригинально претворяет некоторые стилистические идеи других культурных областей. Его расцвет совпадает с периодом общего социально-экономического и политического подъема болгарского народа. Самую благоприятную возможность изъявиться искусство находит в населенных местах, которые сумели сохранить свое национальное самосознание и остались незатронутыми ассимиляторской турецкой и греческой политикой. Родопское искусство показывает исключительную жизненность в трудные периоды нашествий и исламизации, в ожесточенной борьбе за духовную и экономическую независимость в пределах Османской империи. В своих разнообразных по функциональности произведениях родопские мастера-ювелирщики вскрывают эстетические и художественные принципы местного традиционного стиля, прибавляя и свою индивидуальную творческую концепцию. Если церковная утварь на этапе синкретичности, в украшениях ее нет. Достигшие до нас образы в большинстве случаев на высоком художественном уровне. Традиция в ювелирном искусстве в связи с народными украшениями не была прервана, а если и это случилось, то на совсем короткое время. Имеем в виду образцы высокой художественной стоимости, часто деланные по заказу определенной категории людей, а не массовое производство, предназначенное для потребителей с материальными возможностями ниже средних.

Во всех остальных районах Болгарии искусство на базаре является искусством бытовизации официального и прежде всего церковного искусства, откуда резьба по дереву и орнамент переходят в дом. В данный момент в Средних Родопах происходит обратное, так как до 1834 г. в христианских населенных местах на территории теперешнего Смолянского округа не было ни одной церкви. Орнамент и отдельные детали с украшений переходят к церковной утвари. Сравнительно слабее бытовизация чужого, преимущественно западного искусства, и чаще всего растительного, чем геометрического орнамента. Это можно объяснить принудительным сожительством предста-

вителей турецкой народности с болгарами мусульманами, украшения которых делали мастера-ювелирщики в христианских населенных местах.

В конце XIX и первой половине XX в. могучая волна западного искусства, но только в отношении орнамента в стилях барроко и рококо, проникает и в стиль родопских мастеров, но переломленная через их творческое отношение. Орнамент различных ювелирных изделий составляют главным образом геометрические или сильно стилизованные растительные мотивы, характерные для византийского и восточного прикладного искусства. Восточное искусство оказывает влияние на наших мастеров, обогащая их новой техникой и декоративными решениями. Родопские мастера предпочитают растительный орнамент, сочетают умело в отдельных изделиях ориентальскую экзотику с пыщностью позднего венского барроко. Нередко декоративное украшательство получается путем сочетания геометрического и растительного орнамента. Таким образом вносится разнообразие в общую композицию.

После 1834 г., когда населению в христианских населенных пунктах разрешается строить свои церкви, местные ювелиры обращаются к другому виду ювелирного искусства — церковной утвари. Это традиция, воскресшая больше чем через полтора века. Независимо от своего декоративного или функционального значения, в произведениях родопских ювелирщиков, предназначенных для церкви, главную роль играли художественное оформление и пластическое выражение, которые определяют национальный по духу и стилью характер изображаемых сцен или декоративных элементов.

Очень интересны оправы евангелий. Библейские сцены обычно повторяются, но наблюдаются существенные различия в трактовке, в декоративных, стилистических и художественных элементах, в пластической обработке металла, а в отдельных случаях — и персонажа. Обнаруживаются влияния восточной и западной иконографии. В отличии от народных мастеров-самоучек, обученные мастера обращают исключительное внимание на разработку отдельных сцен, вводят некоторых представителей библейского персонажа при производстве предметов для церкви и утвари. Широко распространен двухголовый орел как символ ортодоксальной церкви не лишь только в сакральном виде, а и во многих христианских украшениях. Это связано с борьбой за национальное самоопределение и сохранение совокупности черт, свойственных всему болгарскому народу в этом районе.

Позднее освобождение Родопской области (1912) и консервативность болгар-магометан в отношении одежды и украшений к ней, которые были в моде приблизительно до 1960 г., способствуют сохранению традиции допоздна. По окончанию первой мировой войны из-за ввоза заграничной и местной манифактурной ювелирной продукции с одежды болгарки отпадают христианские украшения. Упадок ремесла начинает чувствоваться особенно в период 1940—1960 гг., и в наше время последние мастера-ювелиры занимаются уже только производством традиционных родопских перстней и серег.

PARTICULARITES ARTISTIQUES-STYLISTIQUES, ORNEMENTATION ET PERSONNAGE DANS LES ŒUVRES DES MAITRES-ORFEVRES DES RHODOPES CENTRAUX

Hristo P. Dermendžiev

(RESUME)

Le présent article est le résultat d'études systématiques (1972—1978) effectuées dans les Rhodopes centraux et une partie des Rhodopes occidentaux et orientaux sur deux branches fondamentales de l'orfèvrerie — parure populaire et vases d'église. L'auteur étudie seulement la période XVIII^{e}—XIX^{e} s. lorsque l'orfèvrerie marque son plus grand épanouissement. Dans les Rhodopes centraux la culture matérielle se développe en raison de l'activité économique fondamentale, des rapports sociaux, des conditions naturelles-géographiques et historiques. Mais ici coexistent deux groupes religieux — Bulgares chrétiens et Bulgares mahométans, qui déterminent la diversité exceptionnellement grande dans la parure populaire par la forme et la manière de la porter. D'autre part, les études témoignent que les traditions jalousement gardées des siècles durant, les traits slaves et typiquement bulgares conservés dans la culture et les coutumes constituent un fait d'importance historique. Dans la vie d'un peuple, divisé du fait d'une islamisation forcée, ne sont pas intervenus des changements — cette population appartient à un groupe ethnique commun — le groupe bulgare. C'est pourquoi le problème de l'étude de cette culture fait partie de l'étude de l'histoire du peuple bulgare.

Dans la région des Rhodopes pendant le Moyen Age et en particulier pendant l'époque du Deuxième royaume bulgare existaient des centres d'orfèvrerie qui satisfaisaient les besoins de la population locale et des représentants du pouvoir.

L'orfèvrerie est liée aussi bien à la vie mondaine que spirituelle du Bulgare ou plus concrètement à son église, elle est porteur naturel d'une tradition ancienne qui tire son origine du Premier royaume bulgare. Dans cet art plastique on découvre des traces de la culture de toutes les tribus qui s'intègrent dans la nationalité bulgare — Thraces, Slaves et Protobulgares, influence de l'art byzantin, oriental (perse, turc, arabe) et occidental dans ses différents styles.

L'art d'orfèvre est étroitement lié au mode de production artisanal et est destiné non seulement à un usage large mais aussi à des commandes spéciales qui déterminent dans la plupart des cas le caractère d'élite de l'ouvrage. C'est le facteur qui joue un rôle décisif permettant de sortir de toutes les formes conservatrices, caractéristique des différents genres dans l'art populaire, liées à la vie traditionnelle et surtout à la production domestique. De nouvelles parures apparaissent dans lesquelles les formes diverses sont combinées avec une confection précise et fonctionnelle. Pendant la Renaissance bulgare le rôle de la parure comme élément décoratif dans le costume de la femme bulgare se renforce en raison des exigences esthétiques accrues. C'est pourquoi l'héritage artistique des maîtres-orfèvres des Rhodopes centraux se distingue non seulement par la valeur artistique mais également par des particularités caractéristiques liées à la tradition locale, aux exigences et au goût des consommateurs, imposés par des différences religieuses et la destination fonctionnelle. L'aspiration à l'indépendance nationale, la vie spirituelle et politique exercent une forte influence sur les arts plastiques. La tradition nationale, dans sa forme la plus pure, est observée

sion plastique qui détermine le caractère national par l'esprit et le style des scènes représentées ou des éléments décoratifs.

Particulièrement intéressants sont les revêtements d'évangiles. Les scènes bibliques, d'ordinaire se répètent, mais on observe des différences essentielles en ce qui concerne le traitement, les différences décoratives, stylistiques et artistiques, le traitement plastique du métal et, dans certains cas, le personnage. On découvre des influences de l'iconographie orientale et occidentale. A la différence des maîtres populaires autodidactes, les maîtres instruits attachent une attention toute particulière au traitement de scènes différentes. Les maîtres des Rhodopes utilisent certains représentants du personnage biblique également lors de la confection de certains objets et vases d'église. La large propagation de l'aigle bicéphale comme symbole de l'Eglise orthodoxe figure non seulement dans son genre sacral, mais également dans maintes parures chrétiennes, ce qui est lié aux luttes d'autodétermination nationale et de conservation de l'élément bulgare dans cette région.

La libération tardive de la région des Rhodopes (1912) et le conservatisme des Bulgares mahométans par rapport au vêtement et la parure y relative, portés jusque vers 1960, contribuent à la conservation de la tradition jusqu'à un temps plus récent. Après la fin de la Première Guerre mondiale, l'importation de bijouterie manufacturée étrangère et locale provoque la disparition de la parure chrétienne du vêtement de la femme bulgare. Le dépérissement du métier commence à se faire sentir d'une manière particulièrement évidente pendant la période 1940—1960 et à présent les derniers maîtres-orfèvres s'occupent déjà seulement de la confection des bagues et des boucles traditionnelles des Rhodopes.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Проблемна комисия за изучаване миналото, бита и културата на населението в Родопите

РОДОПСКИ СБОРНИК

ТОМ V

Под ред. на акад. ХР. ХРИСТОВ, проф. П. ПЕТРОВ и проф. СТР. ДИМИТРОВ

София . 1983

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ